Modernismo no Brasil

História da arte no Brasil

História da arte no Brasil

Modernismo no Brasil

Sumário

Semana de Arte Moderna em São Paulo, 1922

Raul Mendes Silva

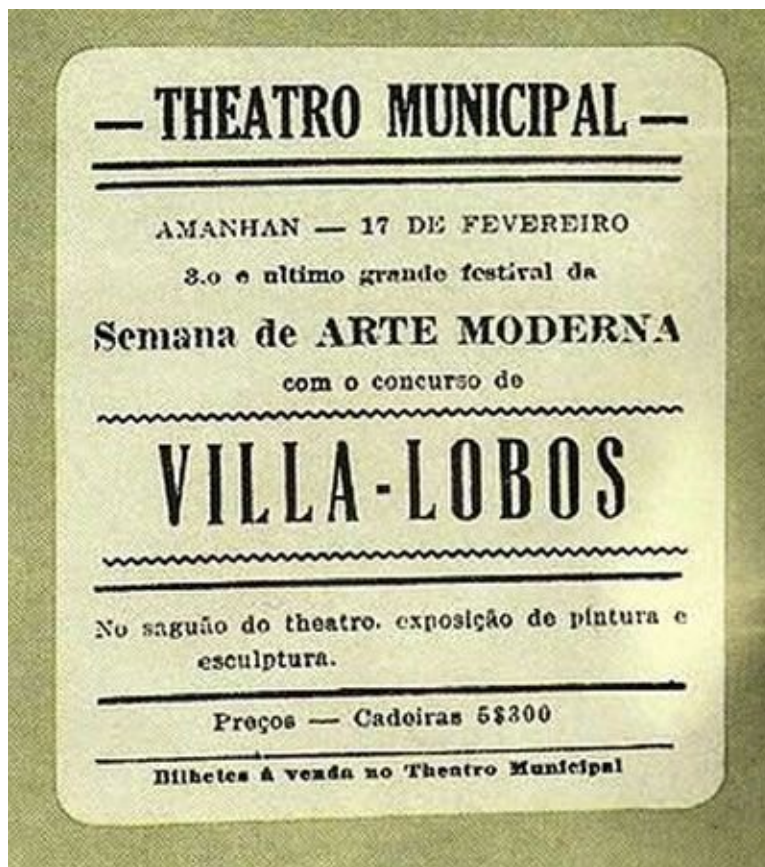
Graduação em Filosofia. Extensão em Filosofia Social, PUC/RJ. Autor de ensaios sobre arte brasileira. Coordenador de diversas enciclopédias temáticas.

Semana de Arte Moderna. Capa do Catálogo, de Di Cavalcanti.

As duas primeiras décadas do século XX vinham criando entre os intelectuais a

insatisfação com os rumos da arte brasileira, amarrada à tradição acadêmica. A Escola Nacional de Belas Artes, que em 1890 sucedera à Academia Imperial, parecia não ter resultado numa efetiva renovação do ensino das artes visuais no Brasil, apesar das tentativas do primeiro diretor do período republicano, Rodolfo Bernardelli. Os tempos haviam mudado e uma camada mais ampla da população tinha acesso às novidades do exterior.

As elites brasileiras viajavam muito, sobretudo a Paris, e verificavam o descompasso entre as artes européias e a atitude dos artistas nacionais. A República Velha continuava governando a partir do Rio de Janeiro, como havia acontecido durante o Império. Os rumos da economia, porém, tinham sido atrelados à exportação do café e ao desenvolvimento das exportações de outros produtos. O eixo econômico havia-se deslocado da depauperada ex-capital do Império para a futura "locomotiva" econômica do país, São Paulo.

A imigração europeia e asiática trazia vastos contingentes de trabalhadores politizados, muitos deles anarquistas e socialistas, que saíam de seus países para tentar a utopia e a sorte no Novo Continente, que lhes parecia a "Terra da Promissão". Não podemos esquecer que a Europa, assolada por guerras contínuas e ditaduras, tornara-se um barril de pólvora pronto a explodir a qualquer momento - como aconteceu na Primeira Guerra (1914- 18). "... Não há condições de entender o advento do modernismo brasileiro sem se referir à sua capital, São Paulo. A cidade recebe a maior riqueza do país, o café, cultivado sobretudo no interior do Estado e remetido ao porto mais próximo, Santos. Para dar conta do ímpeto monocultor, o governo estimula a imigração no início do século. Forma-se o mosaico de povos: italianos, portugueses, espanhóis, alemães, austríacos, eslavos, sírio-libaneses, japoneses...São Paulo desbanca definitivamente o Rio. Nesse momento, vanguarda artística coincide com vanguarda econômica, modernização, com modernismo. (Nelson Aguillar, *As Fronteiras da Modernidade*, *in* Arte Moderna, Fundação Bienal de São Paulo, 2000, pág. 38).

Villa-Lobos

Estas transformações sociais receberam também forte impacto das modificações políticas no exterior. A Primeira Guerra Mundial tinha influído em nossa economia e muito na indústria. A oligarquia de origem rural, que se mantivera no poder desde o Império e atravessara incólume os inícios da República Velha, começava a ser questionada mais objetivamente. Os estados sulistas tinham recebido grandes contingentes de imigrantes qualificados e politizados e ali a insatisfação era maior.

1922 é um ano emblemático, precisamente o centenário da Independência. Os integrantes da Semana e os modernistas não afirmavam que tinham fundado uma Escola, um movimento harmônico ou integrado. Desejavam libertar-se emocionalmente, fugir dos cânones do academicismo para se expressar livremente.

Tinham também consciência de que não adiantaria chamar algo de "modernista"

se com isso apenas se modificassem aspetos formais. Por exemplo, se um artista de espírito acadêmico, naturalista, romântico ou simbolista, começasse a pintar formalmente à maneira expressionista, esse caminho não levaria a modificação cultural alguma. O que se tornava necessário era uma renovação profunda, nacional, patriótica, ciosa dos valores nacionais - e neste sentido o coroamento dos objetivos modernistas nos levou até Di Cavalcanti e Portinari.

Havia a consciência de que algo precisava ser feito e que já tinha começado, e nesse sentido era um movimento; propunha-se uma estética de renovação. O Modernismo começou em 1922, teria uma fase de maturação até o início da década de 30 e ainda se prolongaria aproximadamente até 1945.

Uma exposição no Paço Imperial do Rio (*Quando o Rio Era Moderno*, 2000) mostrou que na ex-capital do Império também havia manifestações modernistas mesmo antes da Semana de 1922 - principalmente na arquitetura, pela ação do prefeito Pereira Passos - mas a definição dos rumos do Modernismo foi mesmo na capital paulista.

Entre 11 e 18 de fevereiro de 1922 realizou-se em São Paulo, no Teatro Municipal, a Semana de Arte Moderna que reuniu artistas plásticos, músicos, escritores e arquitetos da capital paulista e do Rio de Janeiro. Permanecem dúvidas sobre quem teria sido o autor de idéia, mas seu objetivo era, sem dúvida, sacudir a estagnação que aprisionava a vida cultural da época. Alguns críticos atribuíram à Semana um tom festivo, mas sem profundidade. As suas repercussões teriam sido mais de marketing cultural do que propriamente uma revolução estética de fato.

Durante o evento realizaram-se três sessões, nas quais se declamaram poemas, se leram trechos em prosa e se escutaram composições musicais. Enquanto isso, no saguão do Teatro aconteciam exposições de artistas plásticos e arquitetos. Di Cavalcanti, Anita Malfati, Zina Aita, Almeida Prado, Vicente do Rego Monteiro, Ferrignac, foram alguns dos expositores. Não havia um vínculo estético que unisse os artistas, apenas a reação ao marasmo cultural. "... Vê-se, por conseguinte, que os futuristas praticavam de tudo um pouco, do Pontilhismo ao Cubismo e do Impressionismo ao que identificavam como Dadaísmo - menos, justamente, o Futurismo. O essencial era escapar ao rótulo de passadista e denunciar o Academicismo como coisa morta e enterrada. Esse horror ao tradicionalismo pode esclarecer certas atitudes – como, por exemplo, a exclusão de artistas como Hélios Seelinger, Visconti, Belmiro de Almeida ou Artur

Timóteo, os quais, se não eram modernistas, também estavam bem longe de serem simples acadêmicos. Já outras ausências, como a de Ismael Nery, por exemplo, são simplesmente inexplicáveis e traduzem, talvez, a falta de critério e a pressa que presidiram a organização do evento" (José Roberto Teixeira Leite, *in* Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, pág. 470, Artlivre, Rio de Janeiro, 1989).

Significado do Modernismo brasileiro

Estudar as origens e desdobramentos do Modernismo brasileiro sempre despertou polêmicas e interpretações diversas sobre as verdadeiras raízes e razões históricas do movimento. São análises que envolvem questões geográficas, sociológicas, psicológicas e antropológicas. E, claro, as respostas não podem ser simples.

EFCB, Tarsila do Amaral, MAC-USP

Escreveu Aracy Amaral (*Modernidade, Arte Brasileira do Século XX*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1988 pág. 18) : "...Nesse contexto, o Modernismo Brasileiro teve uma significação especial e muito marcante.

Objetivou uma atualização de linguagem formal, sem dúvida de acordo com os figurinos de Paris, a partir da revolução cubista, mas, ao mesmo tempo, desvelou o Brasil nativo como inspiração e afirmação, evidenciado não apenas nos valores cromáticos bem claros numa Tarsila, num Di Cavalcanti, como na temática de um Rego Monteiro, como visível na 'língua brasileira falada' assumida por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado, assim como na obra poética por um Raul Bopp de *Cobra Norato*, de 1928.

Sucede então uma criatividade fervorosa nesses anos 20, em que o movimento *Cannibale* europeu por certo influencia Oswald de Andrade, estimulado por um Blaise Cendrars fascinado por um Brasil tropical que se lhe revela em suas sucessivas viagens a partir de 1924. E que extravasa em exuberância no Movimento Antropofágico irreverente e entusiasta a desejar a devoração do estrangeiro para assumir sua força vital, ao mesmo tempo que em Tarsila o elemento telúrico e onírico e manifesta em todo o seu apogeu (entre 1926 e 1930)."

Por seu lado, Roberto Pontual (idem) considera: "...Eis porquê, no âmago de uma cultura assim constituída, é impossível compreender a evolução de qualquer das artes no Brasil sem o recurso a essa perspectiva da dúvida permanente quanto à própria identidade de base. O ponto de partida é muito simples no seu enunciado: o Brasil é, essencialmente, um corpo situado na América, mas de alma armada por gente estrangeira, que do índio original fez pouco caso. Americanos irreversivelmente europeízados, com uma forte tintura africana a nos escurecer o sangue e pigmentos vários de outras terras a nos apimentar o caráter: está aí, e só aí, a nossa condição de princípio como brasileiros. Claro que, no fundo, todo o país se faz dessa mesma maneira, vendo seu território povoar-se de figuras de fora e de longe, e seu espírito equilibrar-se na mistura de infindáveis importações de opostos. A diferença é que uns países já realizaram o principal do processo, enquanto outros, como o Brasil, se encontram na rampa de subida dele."

Paulo Herkenhoff (*Arte brasileira na Coleção Fadel*, Andréa Jacobsson, Rio de Janeiro, 2002, pág. 30) escreveu "...1922 é um ano quase sem arte moderna no

Brasil. O paradoxo mais curioso é que no ano da Semana de Arte Moderna não havia nenhum artista moderno em São Paulo que merecesse tal classificação sob o ângulo do "modernismo" , isto é, do ideário da Semana de Arte Moderna. 1922 foi um ano magro.

Anita Malfatti havia dado para trás há muito tempo...Estavam em Paris em 1922: Joaquim e Vicente do Rego Monteiro, Antonio Gomide, Victor Brecheret- como pensionista oficial. Flávio de Carvalho volta da Inglaterra e longe do vorticismo... Lasar Segall vivia na Europa. O Brasil não estava em seu horizonte. Em 1922, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti não tinham linguagem definida, porque alunos de Elpons...Em 1922, a obra moderna mais radical produzida no Brasil foi a Esplanada do Castelo, a reforma urbanística haussmaniana do Rio de Janeiro..."

Independentemente dos objetivos de seus organizadores, a verdade é que a Semana de 22 marcou “oficialmente” a chegada do Modernismo às artes brasileiras.

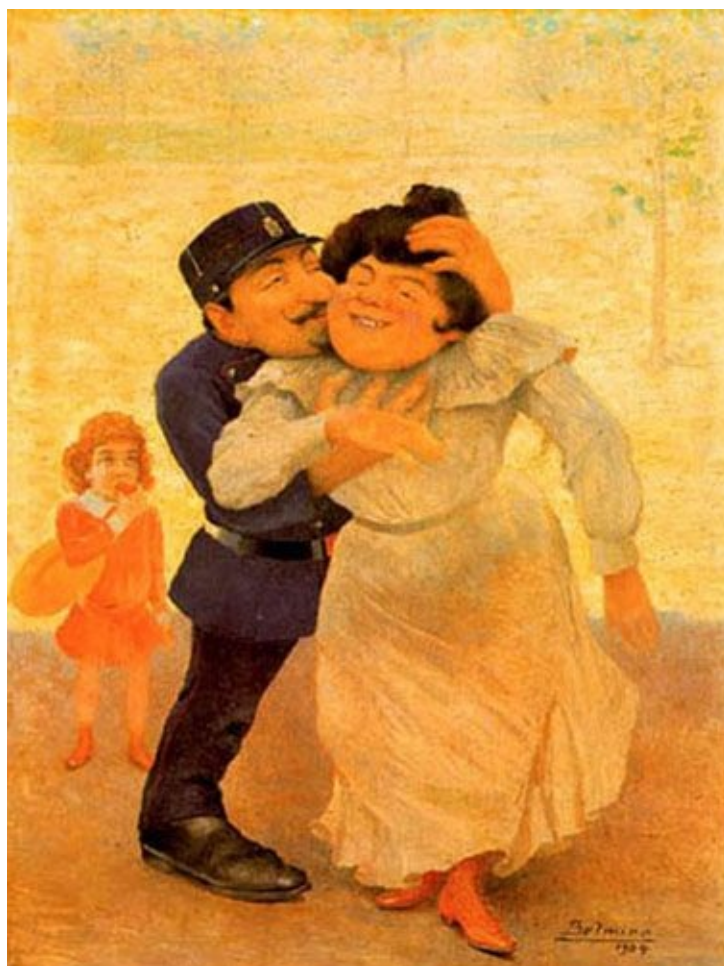
Depois da Semana de 22. A busca da identidade.

Geraldo Edson de Andrade

A Semana de Arte Moderna

A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um momento de ruptura que dividiu a arte brasileira entre academicismo e modernismo. Não foi, porém, uma unanimidade nacional e gerou acirradas controvérsias entre as duas facções artísticas. De um lado, os acadêmicos defendendo sua estética como representativa de estilo que perdurava entre nós desde a chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil, em 1816, com plena aceitação por parte da sociedade da época. Já os modernistas, imbuídos de espírito renovador e revolucionário, lutavam para impor linguagens que se incorporaram à arte mundial desde os impressionistas que, a partir de 1874, mudaram a história da pintura. Seus reflexos, porém, ainda não haviam chegado ao Brasil.

Visconti, Eliseu D'Angelo (1866-1944) Frizo no Theatro Municipal, Rio de Janeiro, cerca 1908

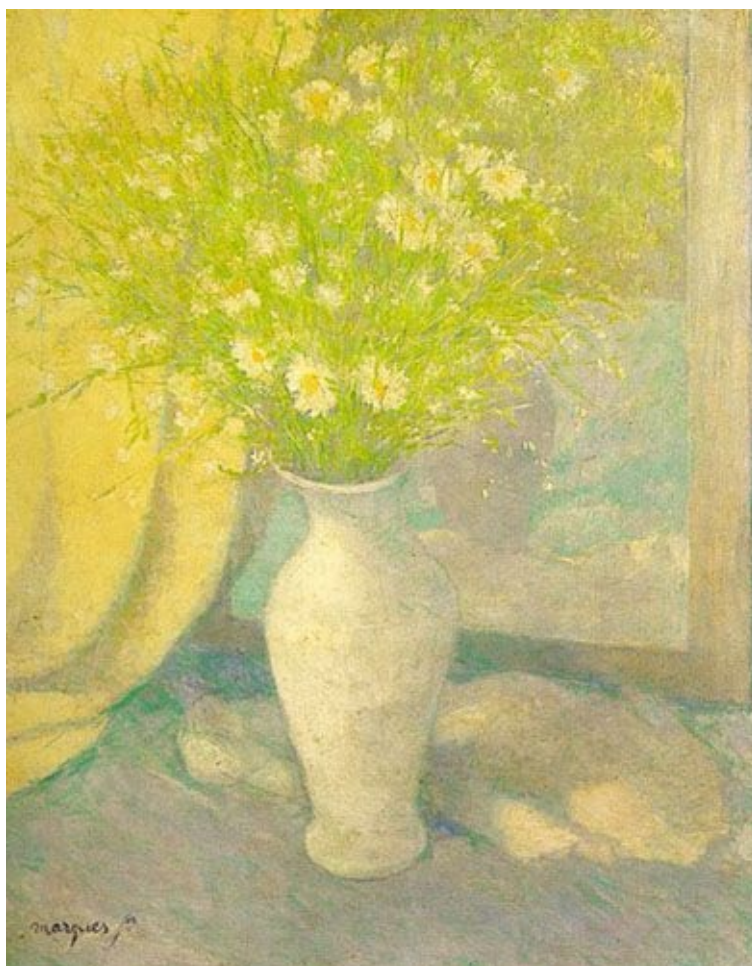
Visconti, Eliseu D’Angelo (1866-1944) Giuventù, ost, 0,65 x 0,49, 1898, Museu Nacional de Belas Artes

Almeida, Belmiro Barbosa de (1858-1935) *Namoro do guarda*, osm, 0,35x034, 1904, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

Na verdade, existia um artista, Eliseu Visconti (1866-1944), que além de pintor de grandes méritos, demonstrara afinidades com outras linguagens, como o Art Nouveau que predominou na Europa de 1890-1910, principalmente no mobiliário e objetos utilitários, através de peças decorativas, na verdade as primeiras criadas por um artista brasileiro a nível industrial. Um pioneiro, portanto, do que mais tarde seria conhecido como Desenho Industrial.

Mas onde Visconti inovou mesmo foi na execução das pinturas do foyer do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1913, que conclui em 1916, sendo considerada uma de suas obras-primas. Anteriormente (1908), o artista já havia pintado o pano- de-boca da mesma casa, tendo como tema *A Influência das Artes*

na Civilização, causando grande controvérsia.

Nas pinturas do teto e das paredes do Theatro Municipal, uma grande realização do então prefeito Pereira Passos, Eliseu Visconti empregou pela primeira vez as pinceladas impressionistas entre nós, pinturas de efeitos diáfanos, de cores suaves, nas quais contou, entre outros colaboradores, com os pintores Marques Jr. e Henrique Cavalleiro. Esse último, posteriormente, viria a se casar com a filha do mestre, Ivone Visconti Cavalleiro, que se revelaria igualmente excelente pintora dentro dos mesmos cânones preconizados pelos pintores franceses nos meados do século 19.

Ressalte-se ainda que outros pintores brasileiros ligados ao academicismo e à Escola de Belas Artes, como Georgina de Albuquerque, Almeida Jr., Batista da Costa, Belmiro de Almeida (autor da pintura *Mulher em Círculos*, datada de 1921, com preocupações cubistas) e Marques Junior, entre vários outros, já encaminhavam seus trabalhos para o impressionismo. O fato, porém, de estarem veiculados à Escola Nacional de Belas Artes, como antigos alunos e professores, talvez seja a razão pela qual não foram sondados para se alinharem aos seus colegas do movimento paulista de 1922 na procura de atualizar a arte brasileira em relação às linguagens que já se espalhavam mundo afora.

Marques Júnior, Augusto José (1887-1960) Vaso com flores, ost, 81 x 66, circa 1915, Museu Nacional de Belas Artes

Albuquerque, Lucílio (1877-1939) Jangada, ost, 90x109, 1920, Palácio Bandeirantes, São Paul

Os artistas que participaram do evento modernista que movimentou a capital paulista entre 11 e 16 de fevereiro de 1922, bem que tentaram dar um cunho nacionalista aos seus trabalhos, poucos, no entanto, foram os que responderam ao que se esperava de renovação. A não ser as pinturas da paulistana Anita Malfatti (1889-1964), oscilando entre o expressionismo e o cubismo. A pintora, cujo aprendizado iniciado no Brasil com Pedro Alexandrino, pintor acadêmico, incluía cursos na Alemanha e Estados Unidos com professores como Lovis Corinth e Homer Boss, respectivamente, já antenados com o vocabulário moderno.

Ainda mais porque, em 1913, os Estados Unidos já tinham aderido à pintura

contemporânea através da realização do Armory Show, a mega exposição que incluiu obras de Duchamp, Picasso, Picabia, Monet, Cézanne, Archipenko, entre tantos que estavam fazendo a moderna história da pintura.

Por sinal, na exposição de 1922, Anita Malfatti comparecia com as mesmas obras que apresentara anteriormente na sua primeira exposição individual, em 1917, realizada em São Paulo sob o estimulo de Di Cavalcanti, com 53 trabalhos de pintura e gravura, para muitos o estopim da semana modernista.

Sem obter repercussão, ela compartilhava do mesmo desinteresse com que São Paulo recebera, em 1913, a exposição individual de Lasar Segall (1891-1958) no Brasil, um dos criadores do movimento expressionista alemão. Segall, lituano de nascimento, posteriormente voltaria ao Brasil e aqui permaneceria até sua morte.

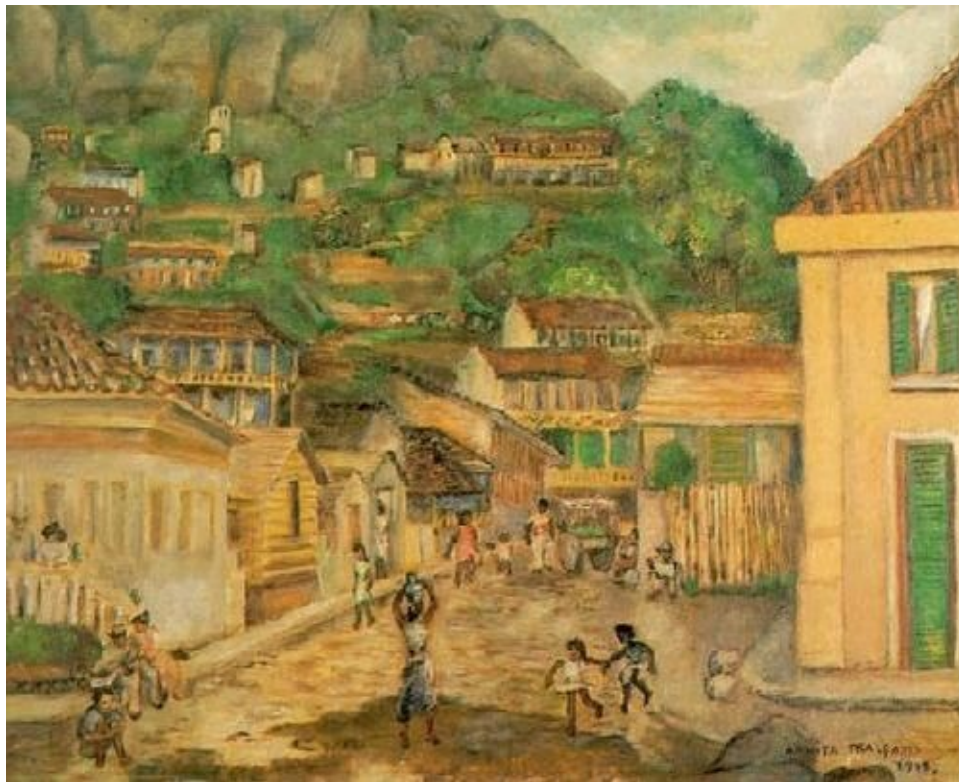
A mostra de Anita Malfatti só não passou em brancas nuvens devido ao polêmico artigo assinado pelo escritor Monteiro Lobato no jornal O Estado de São Paulo, conhecido como “Paranóia ou Mistificação”. Nele, o criador de Jeca Tatu e um dos mais respeitados escritores nacionais da época, condena as deformações expressionistas da pintora, embora reconhecendo seu talento.

Intelectuais, como Mário de Andrade (1893-1945), cujo ideário nacionalista e incentivador de propostas modernistas em todos os setores da cultura brasileira, por exemplo, aplaudiram as estimulantes inovações da pintora com palavras encorajadoras.

Os demais artistas plásticos convocados a participar da Semana de 22 limitaram-se a mostrar trabalhos sem a inovação que desejavam seus organizadores. Ressalte-se que a identidade nacional preconizada pelos mentores somente aparecia nos trabalhos do pernambucano Vicente do Rego Monteiro, que enveredava por motivos indígenas.

A Semana de Arte Moderna, porém, foi importante foco inicial da discussão em torno da arte no Brasil e seu atraso em relação à arte mundial nos primórdios do século 20. Sem uma tradição, os nossos artistas acadêmicos, quando premiados nos Salões de Arte instituídos sob a chancela paternalista do governo imperial na Academia de Belas Artes, viajavam à Europa não em busca de inovações, que nem queriam e nem notavam, porém para aperfeiçoar a técnica, de acordo com a estética do neoclassicismo em voga no país.

Malfatti, Anita, (1889-1964) Estudante russa, ost, 76 x 60, 1917, Museu de Arte de São Paulo

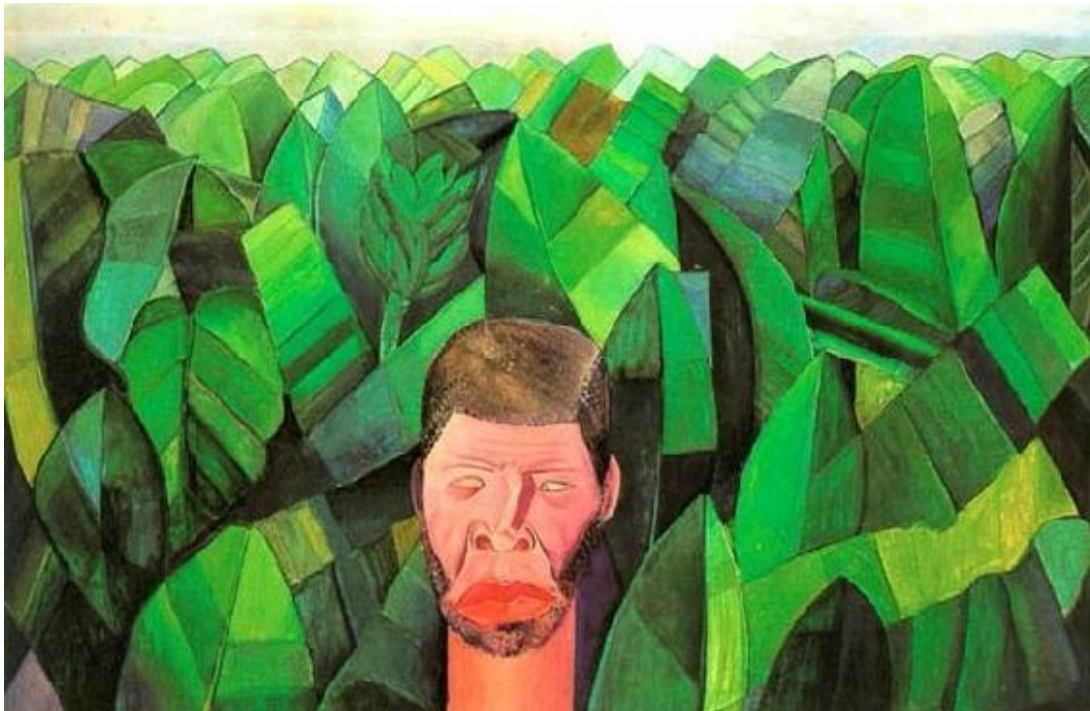
Malfatti, Anita, (1889-1964) Retrato de Lalive, ost, 90x76, 1917, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Malfatti, Anita, (1889-1964) Ouro Preto, ost, 64x80, 1948, Museu Nacional de Belas Artes

Foram os sucessivos movimentos que sucederam ao evento realizado na capital paulista, porém, que abalaram as estruturas de jovens artistas brasileiros. Contando com o apoio de intelectuais, igualmente jovens, eles conseguiram levar adiante as propostas preconizadas por Di Cavalcanti, Mário (1890-1954) e Oswald de Andrade, os mentores da Semana de Arte Moderna. Segundo o poeta Paulo Mendes de Almeida, o movimento 1922 queria abalar as mais díspares criações artísticas do país, desde a música, a literatura, às artes plásticas e foi "um safanão naquele adormecido em berço esplêndido Brasil das Letras, das Artes e do Pensamento".

Indiscutivelmente, dois manifestos contribuíram para preservar as ideias da semana modernista: *Poesia Pau Brasil* e *Antropofágico*, lançados em1924. Oswald de Andrade, paulista de nascimento, que redigiu os manifestos, foi uma das figuras mais controversas e anárquicas do período. Poeta, romancista, crítico, jornalista, escritor, dramaturgo – O Rei da Vela, uma de suas peças é considerada das mais instigantes obras do moderno teatro brasileiro - e, principalmente,

agitador no bom no sentido da palavra, já tivera contato na Europa com as transformações que se sucediam no campo das artes e ficara bastante impressionado com as teorias do Futurismo e seus manifestos iconoclastas divulgados a partir de 1909, exaltando a velocidade e os motores como símbolos da arte do nosso tempo, enquanto repudiavam os museus, as bibliotecas e as estatuárias grecorromanas como anacrônicas em relação ao automóvel e ao avião.

À frente do futurismo estava o poeta italiano Filipo Tommaso Marinetti, que viajou pelo mundo para divulgar suas ideias, tendo estado inclusive no Brasil, no Rio de Janeiro e São Paulo, em 1926, com certa repercussão nos meios intelectuais. Tanto que por muitos anos futurismo passou a designar no Brasil qualquer manifestação de arte moderna.

Segall, Lasar, (1891-1958) Navio de emigrantes, ost, 2,30x2,75, 1941, Museu Lasar Segall

Segall, Lasar (1891-1957) Babanal, ost, 87x1,27, 1927, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Semana de Arte Moderna de 1922, a Comissão Organizadora. Entre outros, do alto para baixo e da esq. para a dir. René Thiollier, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Paulo Prado, Graça Aranha, Cândido Mota Filho, Rubens Borba de Morais, Luis Aranha e, sentado chão, Oswald de Andrade

Amaral, Tarsila (1866-1973) Mário de Andrade, ost, 54-45, 1922, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Portanto, não é por acaso que os reflexos da Semana de Arte Moderna tenham provocado Oswald de Andrade a buscar novas motivações que não fossem apenas polêmicas mas, sobretudo, que despertassem no artista brasileiro um passo avançado dentro da própria realidade nacional que o cercava.

Nesse particular, a presença da pintora Tarsila do Amaral (1886-1973) foi decisiva. O primeiro dos manifestos divulgados por Oswald de Andrade, publicado pelo jornal carioca *Correio da Manhã*, em 18 de março de 1924, propunha uma arte nascida no Brasil e capaz de apreender e expressar as novas realidades urbanas e industriais da cidade, acentuando ainda que Pau Brasil era contrário à cópia, "pela invenção e pela surpresa".

É bom assinalar que Tarsila não estava em São Paulo quando da realização da semana modernista; dela tomara conhecimento através de correspondência com Anita Malfatti. Mesmo longe do Brasil, a reação de Tarsila não podia ser outra, a não ser de apoio incondicional a esse movimento.

De regresso ao país em 1922, uniu-se a Oswald de Andrade, resultando da união a divulgação do Manifesto Pau-Brasil (1923) que, na verdade, apoiava-se exclusivamente na sua pintura, caracterizada pela busca de motivos brasileiros, neles incluídos a cor caipira e o rigor formal geométrico-cubista. Em Paris, onde passara temporada estudando e expondo, Tarsila tivera como mestres André Lhote, Fernand Léger e Albert Gleizes, três expoentes de novas linguagens na pintura, quando a capital francesa, nos primeiros anos do século 20, borbulhava de ideias estéticas que tantas influências tiveram na história da pintura.

Amaral, Tarsila (1866-1973) Operários, ost, 1,20x2,05, 1931, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Amaral, Tarsila (1866-1973) Antropofagia, ost, 1,26x1,42, col. part.

Pinturas como *A Negra, A Cuca, Morro da Favela* e *Carnaval em Madureira*, serviam ao conteúdo do manifesto, que se consolidaria com a viagem de Tarsila a Minas Gerais e ao Rio de Janeiro. Em companhia de Oswald e Mário de Andrade, que nem sequer eram parentes, embora com o mesmo sobrenome, do poeta francês então no Brasil, Blaise Cendrars, Olívia Guedes Penteado, Godofredo da Silva Teles e René Thiollier ela não somente se encantaria com a paisagem e o trabalho de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), cuja valiosa obra barroca estava à espera de uma descoberta a nível nacional, como reformularia toda a sua pintura com o que ela denominava cores caipiras: os inusitados tons, como o rosa, principalmente, das fachadas das casas interioranas mineiras. Como ela própria confessava "...encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado. Mas depois vinguei-me da opressão,

passando–as para as minhas telas...”

O segundo manifesto, denominado Antropofagia, veio a lume em 1928, no mesmo ano que Tarsila do Amaral presenteia Oswald de Andrade, com quem se casara, com a tela *O Abaporu*, que na linguagem indígena significa antropófago.

Mais uma vez, a pintura da artista paulista, entre 1928-1929, seria o cerne do manifesto. Obras como *O Sapo, Urutu, Sol Poente*, mostravam Tarsila tendendo ao gigantismo, às deformações, com o lirismo de cores oscilando entre o fantástico e o onírico nas composições.

O Manifesto Antropofágico seria publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, dirigida pelos escritores Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, ambos de tendência modernista. Ressalte-se que Bopp era o autor do célebre poema *Cobra Norato*, um dos marcos da nova poesia brasileira.

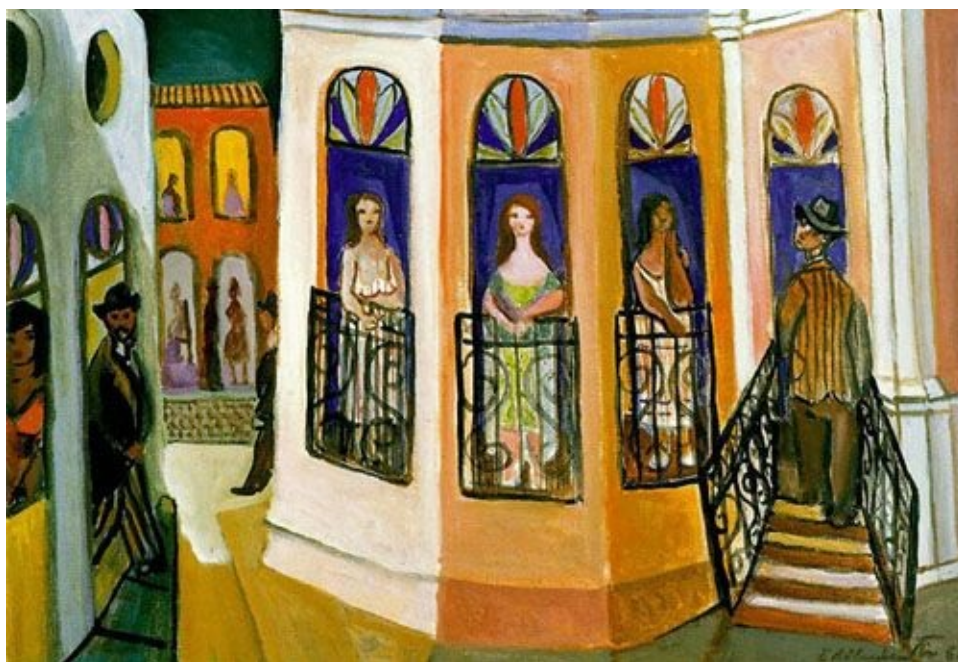
Entre outras coisas, o Manifesto proclamava: - Só o antropofagismo nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente; Tupy or not tupy, that the question; Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago; Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o carnaval; O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pilt, ou figurando nas óperas de Alencar cheios de bons sentimentos portugueses.

O manifesto era datado de Piratininga, Ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha. Uma alusão em tom gozativo ao célebre episódio da história do Brasil sobre a captura e morte do 1º Bispo do Brasil, trucidado pelos indígenas na costa brasileira.

Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery

Três pintores deram valiosa contribuição à consolidação dos ideais modernistas no Brasil. São eles: Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Cândido Portinari (1903-62) e, isoladamente, Ismael Nery (1900-1934).

Di Cavalcanti, Emiliano (1897-1976) Cinco moças de Guarantinguetá, ost, 92x70, 1930, Museu de Arte de São Paulo

Di Cavalcanti, Emiliano (1897-1976) Pescadores, ost, 81x100, 1942, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Di Cavalcanti, Emiliano (1897-1976) Casa de mulheres, ost, 38x55, 1962, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

Grande incentivador da renovação da arte brasileira, Emiliano Di Cavalcanti, ideólogo da Semana de Arte Moderna de 1922, um ano após a sua realização, viajou para Paris em busca de novos horizontes. Na capital francesa, entre a pintura e o estudo (na Academia Ranson), frequentou os ciclos boêmios e intelectuais locais integrados por músicos, poetas e artistas plásticos.

Um deles, Pablo Picasso, teria grande influência na obra futura de Di Cavalcanti, por ele mesmo confessada.

Em 1924, o pintor nascido no Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, regressa ao Brasil para iniciar uma das mais fundamentais obras da arte brasileira de todos os tempos. Principalmente porque unia os conhecimentos técnicos absorvidos durante a estada parisiense e em visita aos grandes museus, consequentemente, em contato com os mestres da pintura, a uma noção de brasilidade rara num artista nacional da época.

“Di Cavalcanti conquistou uma posição única em nossa pintura contemporânea. Em nossa pintura brasileira”, disse dele Mário de Andrade “sem se prender a nenhuma tese nacionalista, é sempre o mais exato pintor. As coisas nacionais.

Não confundiu o Brasil com paisagens: e em vez do Pão de Açúcar nos dá samba, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso e contador das nossas festinhas, mulatista-mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora, mais permanente e completado".

A observação de Mário de Andrade é exata. Nenhum outro pintor brasileiro chegou tão perto da nossa alma popular. A figura da mulata é símbolo da malemolência da nossa nacionalidade interpretada por um artista que amava viver em todos os sentidos. Sua obra abrange outros motivos, ao mesmo tempo brasileiros e cariocas, como o carnaval, os sambistas, as mulheres das noites da Lapa (famoso bairro boêmio carioca que inspirou inúmeros compositores), impregnadas de sensualidade. Como ele próprio afirmava "a nossa arte tem de ser como a nossa comida, o nosso ar, o nosso mar. Tem de ser reveladora de nossa cultura, pois a boa arte é sempre cultural, e sua dimensão própria é a de antecipar um momento cultural".

Di Cavalcanti também foi um dos primeiros artistas nacionais a encarar o desafio do mural. Nesse particular foi influenciado pelos pintores mexicanos. Enquanto esses pintavam em função da Revolução Social Mexicana, que exaltavam social e politicamente, em grandes dimensões, Di Cavalcanti, ao contrário, derramava-se em brasilidade em temas que enfocavam, desde os nossos episódios históricos mais conhecidos, como A Chegada de D. João VI ao Brasil, às sensuais paisagens em que transmitia amor e admiração ao nosso povo e nossa gente. Mais Brasil, impossível.

Em campo oposto, o paulista nascido em Brodósqui, Cândido Portinari, é pintor respeitado e admirado nacional e internacionalmente.

Para isso muito contribuiu a força do seu desenho que, aliada à pintura e temas que são, na realidade, retrato sem retoque do homem brasileiro, Portinari, com a dramaticidade de suas vigorosas figuras, obteve reconhecimento e acolhida calorosa interna e externamente que nenhum outro pintor brasileiro teve até à atualidade.

Portinari, Cândido (1903-1962) Lavadeiras, ost, 55x46, 1943, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

Portinari, Cândido (1903-1962) Menino com carneiro, ost, 46x26, 1953, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

Nascido de pais italianos, menino pobre, logo se destacou pelo desembaraço com que encarava a arte, a ponto de ainda adolescente tornar-se auxiliar de um grupo de pintores de sua cidade, incumbido de decorar a Matriz de Brodósqui.

O passo seguinte de Portinari foi transferir-se para o Rio de Janeiro, então capital do país, em 1918, para frequentar a Escola de Belas Artes, tendo sido seus professores Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo e Batista da Costa. A

partir de 1922, começou a participar do Salão Nacional de Belas Artes conquistando sucessivamente Medalha de Bronze (1923), Medalha de Prata (1925) e Grande Medalha de Prata (1927) merecendo, inclusive, fartos elogios do crítico e professor de história da arte, Flexa Ribeiro. No período, o retrato era o seu gênero preferido, com boa técnica, mas ainda com certo resquício acadêmico.

Com o *Retrato de Olegário Mariano*, poeta muito popular, obteve, em 1928, o cobiçado Prêmio de Viagem ao Exterior que o possibilitaria permanecer dois anos na Europa, durante os quais quase nada produz. Fascinado pelos grandes nomes da pintura, passa a maior parte do tempo indo a museus observando, anotando e, sobretudo, detendo-se na obra daqueles que mais admirava e com os quais sentia afinidades.

Candido Portinari, Olegário Mariano ost, 120 x 65,5, 1928, Museu Nacional de Belas Artes

Antes da estada europeia, Portinari tendia à linguagem acadêmica, mas retorna ao Brasil com a pintura totalmente reformulada. A influência dos grandes pintores mexicanos, Siqueiros, Rivera e Orozco, cuja obra mural repercutia mundo afora pela força da figura e da mensagem sócio política a serviço da Revolução Mexicana, provocou impacto na sua criação plástica. Sua primeira pintura mural data de 1936 para o Monumento Rodoviário, na antiga estrada Rio-São Paulo.

Convocado pelos arquitetos modernistas, à frente Lúcio Costa, Portinari pinta vários murais para o edifício do Ministério da Educação, que era um projeto ousado, inspirado nas ideias do francês Le Corbusier e marco da arquitetura moderna no Brasil. Em 1939, aceita convite do governo estadonovista encabeçado por Getúlio Vargas, através do seu Ministro da Educação, Gustavo Capanema, para realizar pinturas murais no Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York.

O homem brasileiro, suas agruras, notadamente no trabalho, inspira ao artista uma série de telas captando-o principalmente no labor. Como observa o crítico José Roberto Teixeira Leite, os quadros "executados entre 1932 e 1939, formam a série marrom de Portinari. São obras de ambiências brodosquianas, visões de favelas e morros do Rio de Janeiro e composições com trabalhadores do campo, marcadas por um sentimento de calma monumentalidade que preludia o futuro muralista".

Portinari, Cândido (1903-1962) Café, ost, 130x193, 1935, Museu Nacional de Belas Artes

Portinari, Cândido (1903-1962) Enterro na rede, ost, 180x220, 1944, Museu de Arte de São Paulo

Uma de suas mais conhecidas telas do período, *Café*, de 1935, conquista, nos Estados Unidos, menção honrosa em mostra de arte moderna promovida pelo Instituto Carnegie de Pittisburgh. A obra, hoje, faz parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

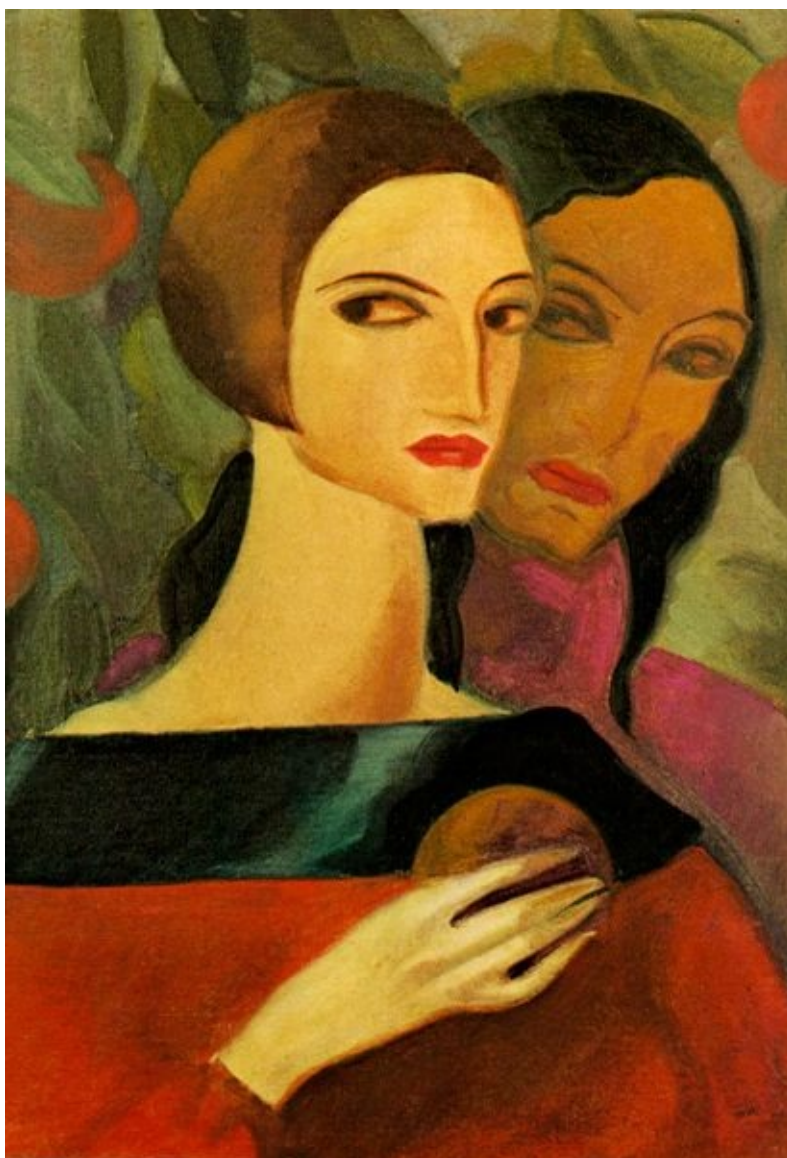
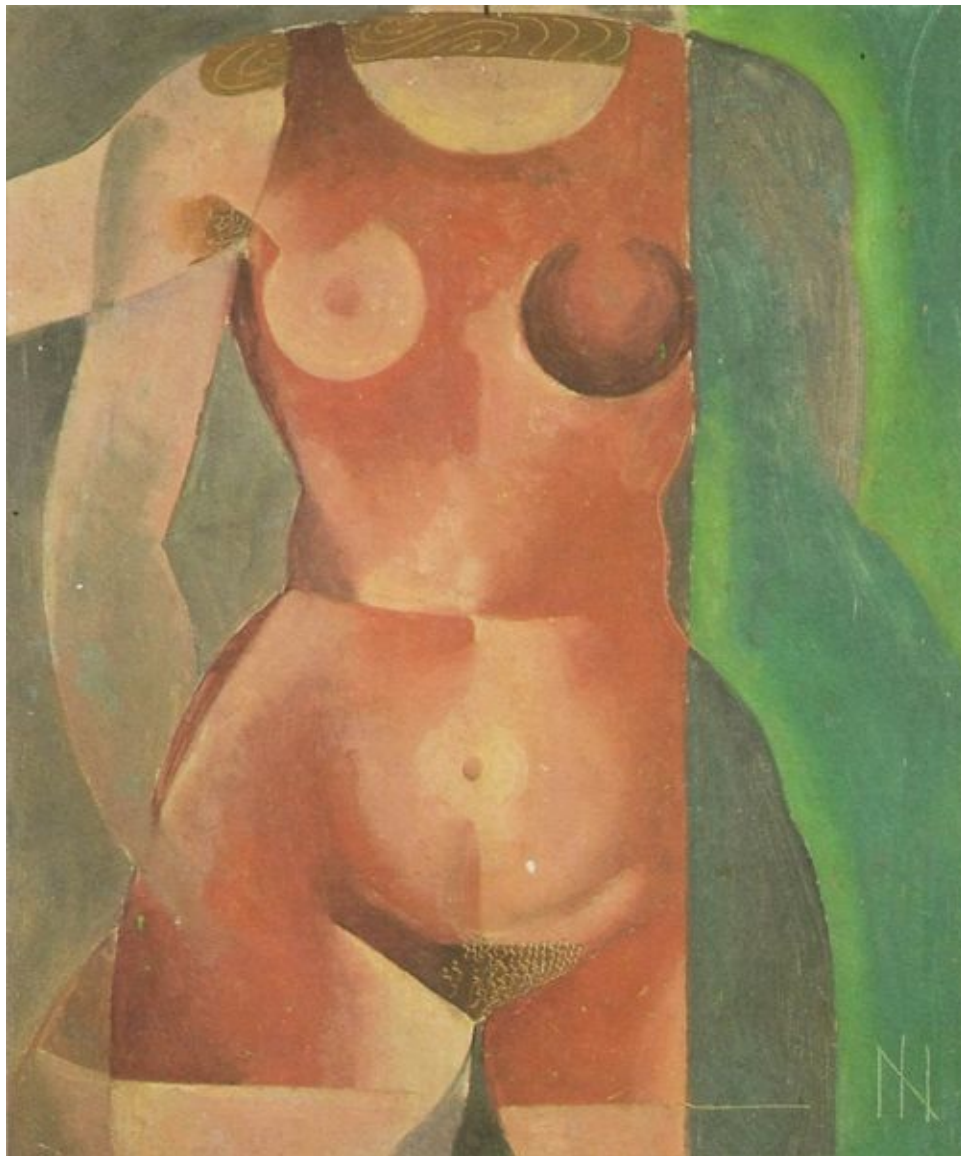
A premiação abre-lhe as portas do país norte-americano, onde expôs individualmente várias vezes, inclusive a convite do governo para pintar murais na Biblioteca do Congresso, em Washington. Portinari firma seu nome nacional e internacionalmente e expõe em países europeus e sul-americanos com enorme recepção da crítica. Na Bienal do México, em 1958, conquista o Prêmio Ciudad de México.

O conjunto de telas enfocando os retirantes nordestinos, cujo drama comovia o

pintor desde quando ainda morava em Brodósqui, o inspira a realizar uma das mais contundentes series da pintura brasileira, ao mesmo tempo pintura na mais alta acepção e denúncia social das mais vigorosas já executadas por um pintor nacional.

***

Como Portinari, o paraense Ismael Nery não participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Considerado pelo crítico Antônio Bento, seu amigo, como “o pintor maldito da fase inicial do nosso modernismo”, Nery teve formação acadêmica no Rio de Janeiro - para onde se transferiu com a família quando contava com apenas dois anos de idade - na Escola Nacional de Belas Artes, que abandonou por causa da orientação acadêmica da Instituição. Durante sua primeira estada na França estudou na Academia Julian, em Paris, e conviveu com alguns teóricos de novas tendências artísticas, como o pintor Chagall e o teórico André Breton.

Místico, filósofo e poeta, Ismael Ney teve vida artística breve, como a sua própria existência. Suas pinturas e desenhos, com resquícios expressionistas, cubistas e surrealistas, o apontam como um artista brasileiro da época a estar conectado com os estilos em voga na Europa, principalmente depois de sua segunda viagem àquele continente, em 1927. O que queria dizer muito, porquanto a maioria não demonstrava nenhum interesse pelas sucessivas transformações pelas quais passava a arte, mormente numa cidade como Paris nos primeiros anos do século 20, aberta aos mais radicais *ísmos* que surgiam de maneira sucessivas nas artes visuais.

Nery, Ismael (1900-1934) Duas amigas (detalhe), ost, 1925, col. part.

Nery, Ismael (1900-1934) Nu no cabide, o. s. cartão, 55x46, 1927, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Nery, Ismael (1900-1934) Figura, ost, 105x70, circa 1928, MAC-USP

Assim, quando de regresso ao Brasil depois de sua segunda viagem a França, Ismael Nery introduz o surrealismo entre nós, sendo, portanto, pioneiro desse estilo onírico que fez a fama de pintores como De Chirico, Chagal, Salvador Dali e Max Ernest.

Pouco compreendida na sua época, inclusive por críticos e estetas, a pintura de Nery não teve a divulgação que merecia. Em vida, ele fez mostras individuais, em Belém e no Rio de Janeiro (1929). No ano seguinte expôs desenhos e

guaches na Studio Nicolas, de conhecido fotografo carioca. Em todas elas com parcos resultados comerciais.

Primeiro pintor realmente voltado para o surreal no Brasil, Ismael Nery, era um figurativo nato, autorretratava-se continuamente, unido seu perfil ao de sua mulher, a poetisa Adalgisa Nery, em pinturas carregadas de mistério e lirismo, o que o torna um dos nossos pintores mais originais.

Suas inquietações existenciais, porém, o levavam com frequência à poesia e à filosofia em detrimento da pintura. Com o amigo e poeta Murilo Mendes criou as bases de uma doutrina filosófica, o Essencialismo, de fundamentos católicos.

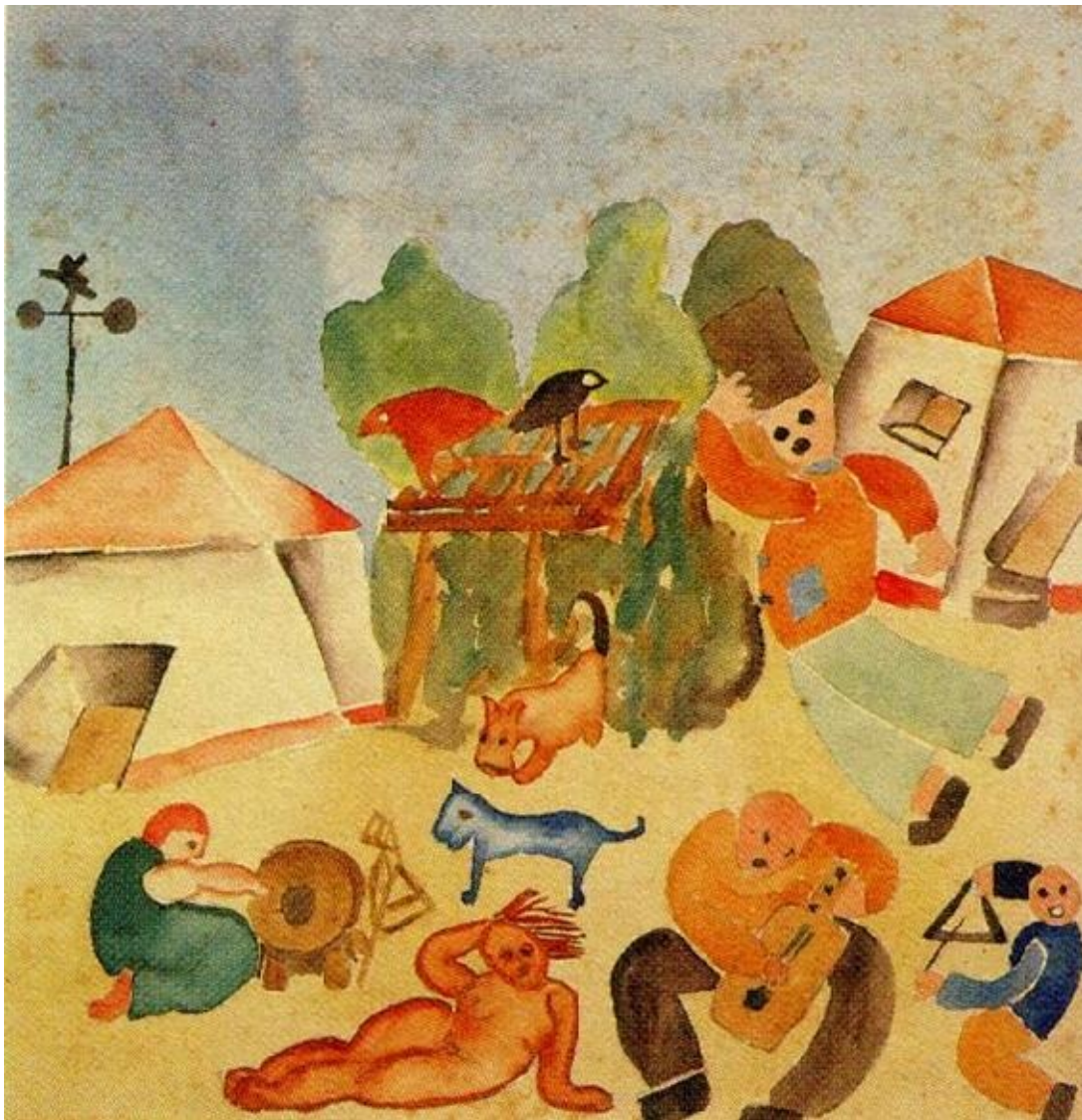
Ismael Nery morreu com apenas 33 anos. Vida curta para quem a arte representava a sua própria essência. Muitos anos depois, a partir da década de 1970, sua obra começou a ser estudada e avaliada pela crítica de arte e pelo público, que reconheceram o seu talento e valor como um dos mais importantes artistas da fase pós-moderna.

1930. Inovações

Em 1930, o então ministro Gustavo Capanema, da Educação, nomeou o arquiteto Lúcio Costa, um dos responsáveis pela introdução da arquitetura moderna no Brasil, para a direção da Escola Nacional de Belas Artes.

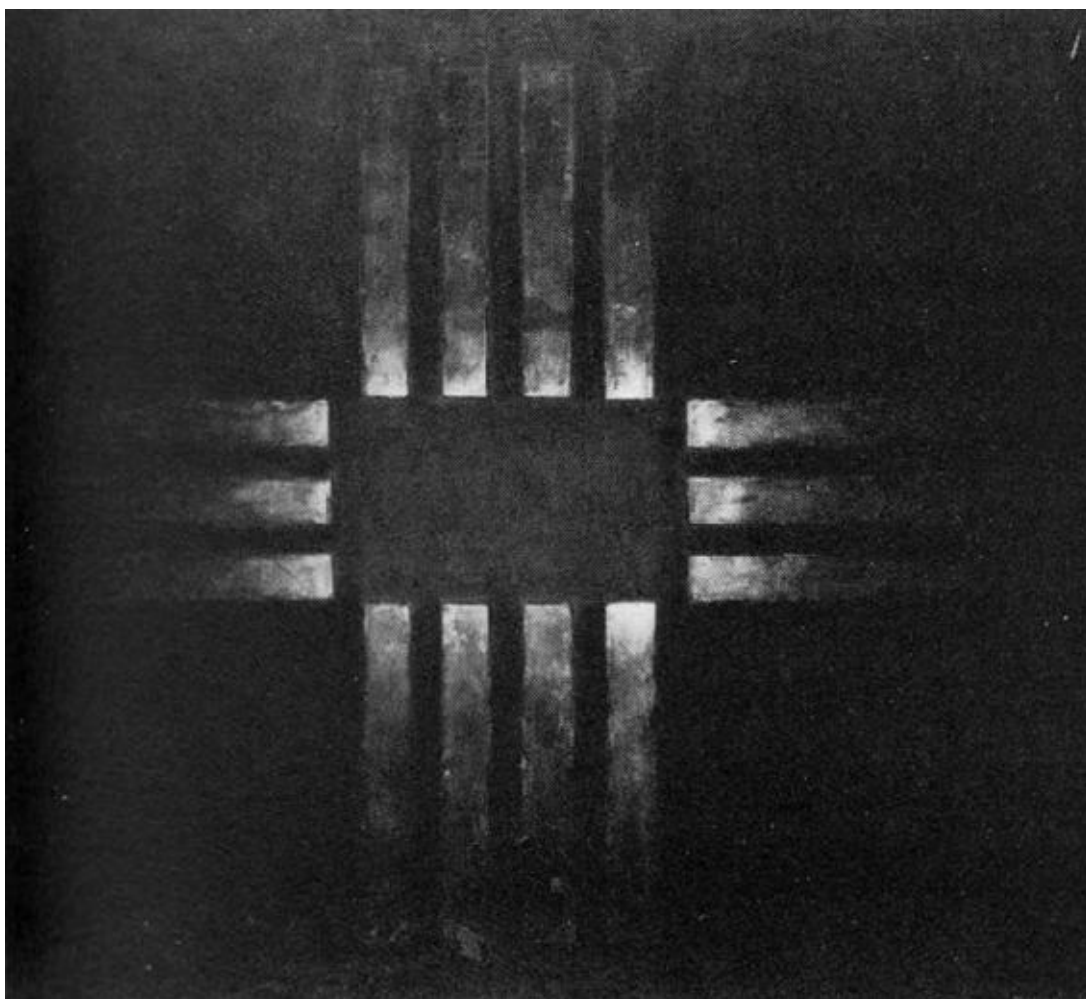
Com o objetivo de renovar o currículo da vetusta Escola, mormente no que dizia respeito à Engenharia, a fim de adequá-la à modernidade, uma de suas primeiras iniciativas foi contratar professores e arquitetos afinados com as novas tendências, como Leo Putz e Warchavchik, o último autor da primeira casa modernista do país, em 1927, em São Paulo, que causou celeuma nos meios intelectuais paulistas.

Lúcio Costa, que anos depois seria o autor do Plano Urbanístico da nova capital, Brasília, nos anos 1950, levou suas inovações também ao Salão Nacional de Belas Artes, então conhecido como Exposição Geral de Belas Artes, certame existente desde os tempos imperiais e que tinha como sede o Rio de Janeiro, na época Distrito Federal, por ser a capital do país. Para começar, aboliu a premiação e convocou o poeta Manuel Bandeira, modernista e um dos participantes da Semana de 22, para presidi-lo, o qual decidiu aceitar todos os inscritos sem seleção prévia, a maioria dos quais já voltados para o modernismo. Era a primeira vez que um fato dessa natureza acontecia no viciado Salão Nacional de Belas Artes.

Dias, Cícero (1908-2003) Eu vi o mundo, começava no Recife (detalhe), o. s. papel, 250x150, 1929, col. part.

Dias, Cícero (1908-2003) Mulher e soldado, guache, 31x30, Instituto de Estudos Brasileiros da USP

Dias, Cícero (1908-2003) Moça com sombrinha, ost, 74x61, s/data, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Bonadei, Aldo (1906-1974) Paisagem com casas, ost, 63x91, 1975, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Carvalho, Flávio Resende de (1899-1973) Retrato de José Lins do Rego, ost, 81x65, 1948, MAC-USP

Costa, Waldemar da (1904-1982) Estático semovente, verniz e ouro, 100x118, 1966, MAC-USP

Gomide, Antonio Gonçalves (1885-1967) Porto, ost, 41x33, 1922, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Assim, pintores do Rio e de São Paulo, que antes não tinham chance no evento oficial - Tarsila do Amaral, Gomide, Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Portinari, Aldo Bonadei, Guignard, John Graz, Waldemar da Costa, Cícero Dias, Cardosinho, Lasar Segall, Vittorio Gobbis, dentre outros - participaram pela primeira vez do certame.

Como não podia deixar de ser, a gestão renovadora de Lúcio Costa mexeu com os brios acadêmicos. Professores, pintores e alunos do ensino tradicionalista, iniciaram forte oposição, inclusive convocando greve geral, o que culminou com o pedido de demissão do novo diretor.

Também conhecido como Salão Revolucionário pela ousadia e a confirmação

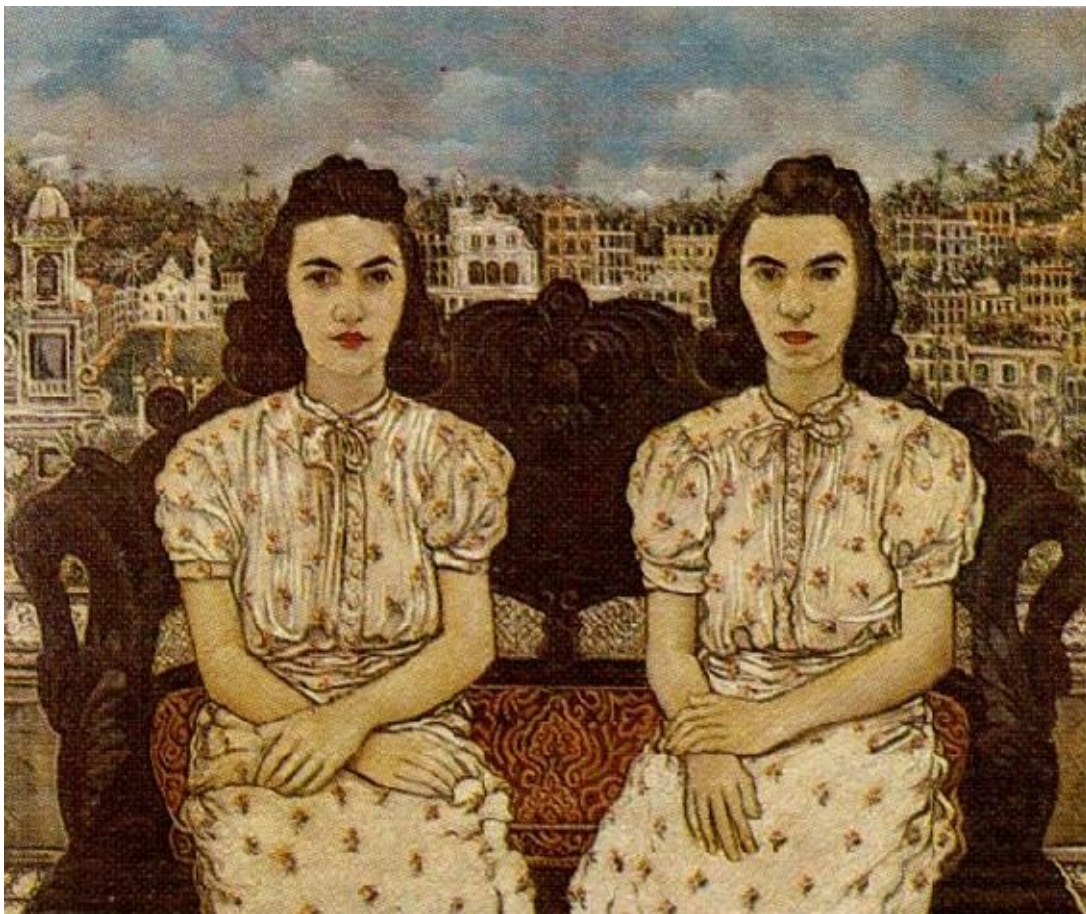
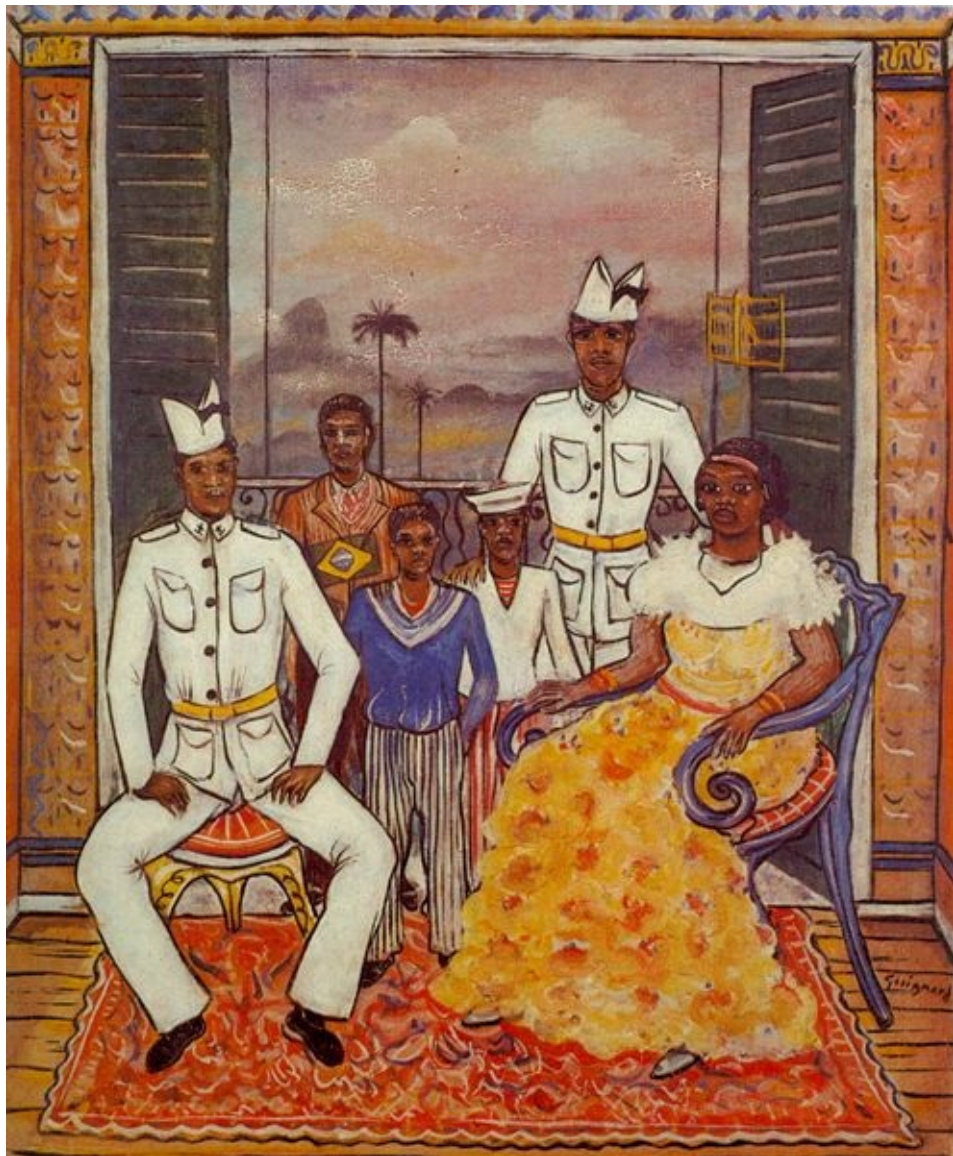
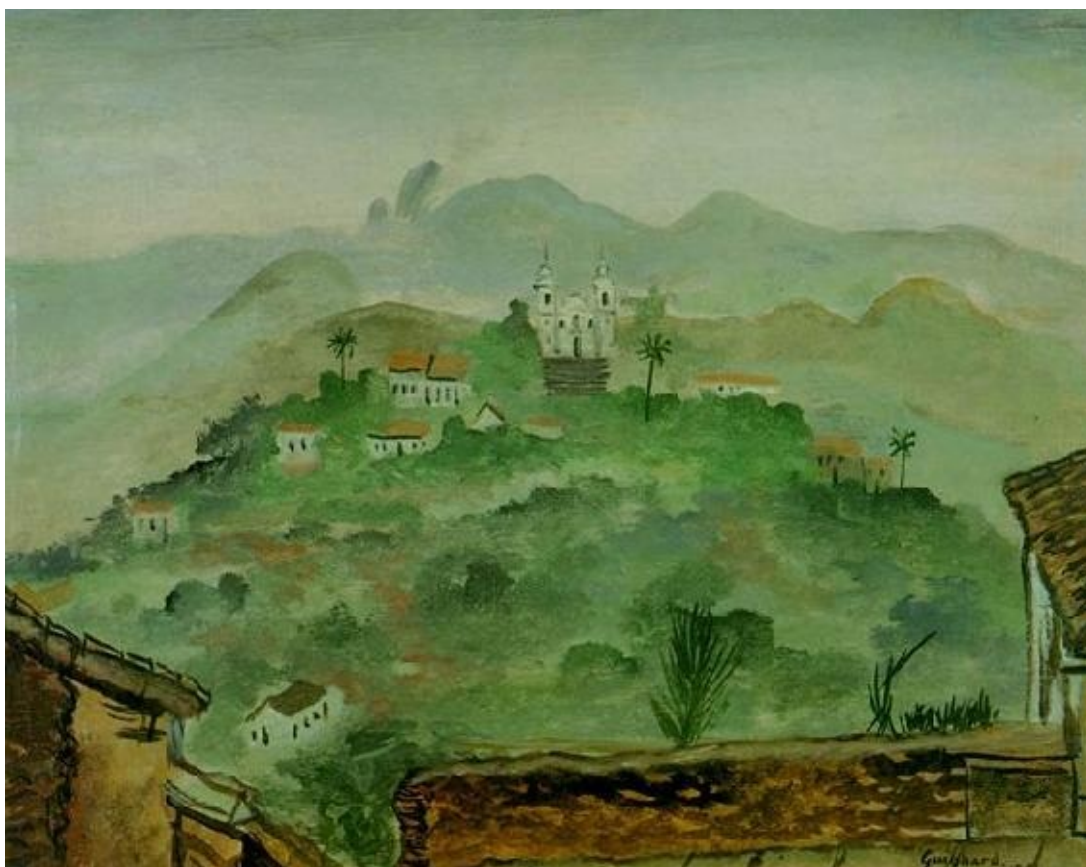
dos valores modernistas em plena evolução, o evento e sua repercussão, segundo Rodrigo de Melo Franco de Andrade, “no computo geral, foi superior à Semana de Arte Moderna de 1922 no que diz respeito à consolidação do modernismo no Brasil”.

Consolidação do Modernismo no Brasil

A semente moderna, pois, estava lançada. Embora não fosse unanimidade nacional, uma vez que suas principais metas foram boicotadas pelos acadêmicos, as ideias, contudo, demoraram a atingir as diversas regiões do país, embora houvesse uma consciência de mudança nos rumos das nossas artes plásticas e literatura. E isso motivava os jovens das províncias estaduais rumo às tendências estéticas que assolavam o Brasil.

Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) Os calceteiros, ost, 145x165, 1924, Palais des Congrès, Liège, França

Sigaud, Eugênio de Proença (1899-1979) Torre de concreto, ost, 76x54, 1936, Museu Nacional de Belas Artes

No âmbito do Rio de Janeiro, artistas de uma segunda geração de modernistas, Orlando Teruz, Santa Rosa, Eugênio de Proença Sigaud e, principalmente, Alberto da Veiga Guignard, lutavam para impor novos conceitos estéticos à pintura.

Guignard, Alberto da Veiga (1896-1962) Léa e Maura, ost, 110x130, 1940, Museu Nacional de Belas Artes

Guignard, Alberto da Veiga (1896-1962) A família do fuzileiro naval, ost, 58x42, 1935, Instituto de Estudos Brasileiros da USP

Guignard, Alberto da Veiga, (1896-1962) Ouro Preto, osm, 40x50, MAC-USP

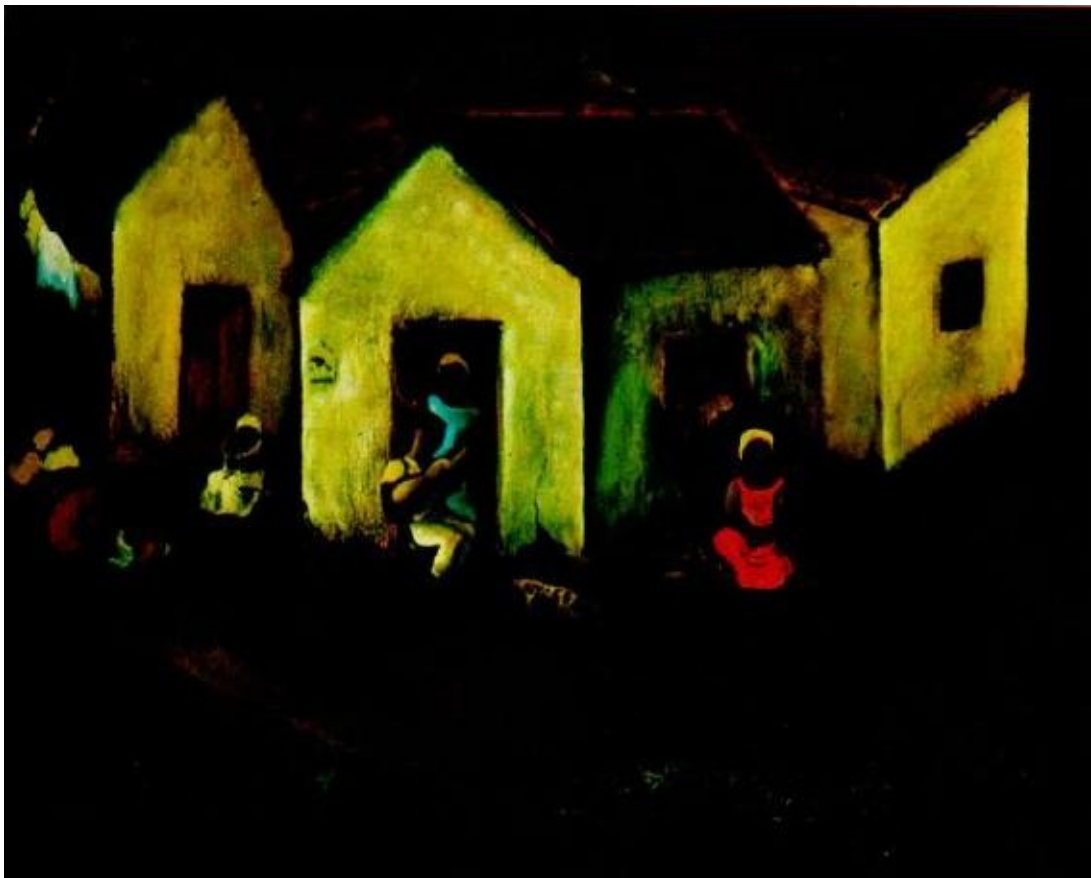
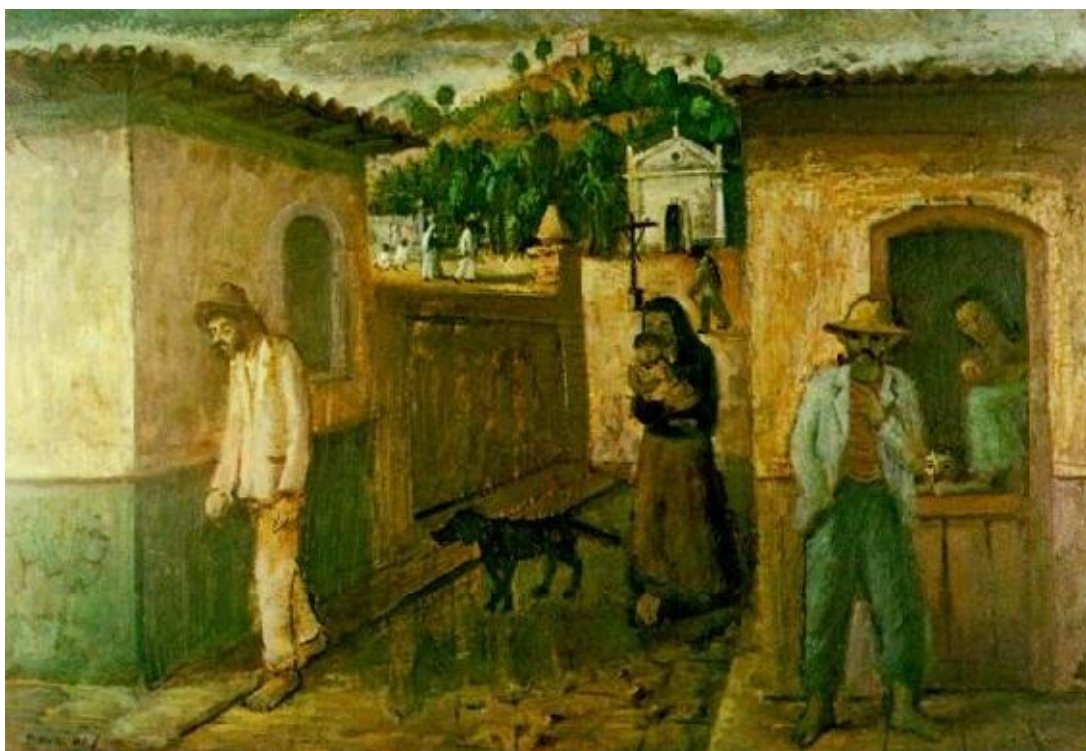
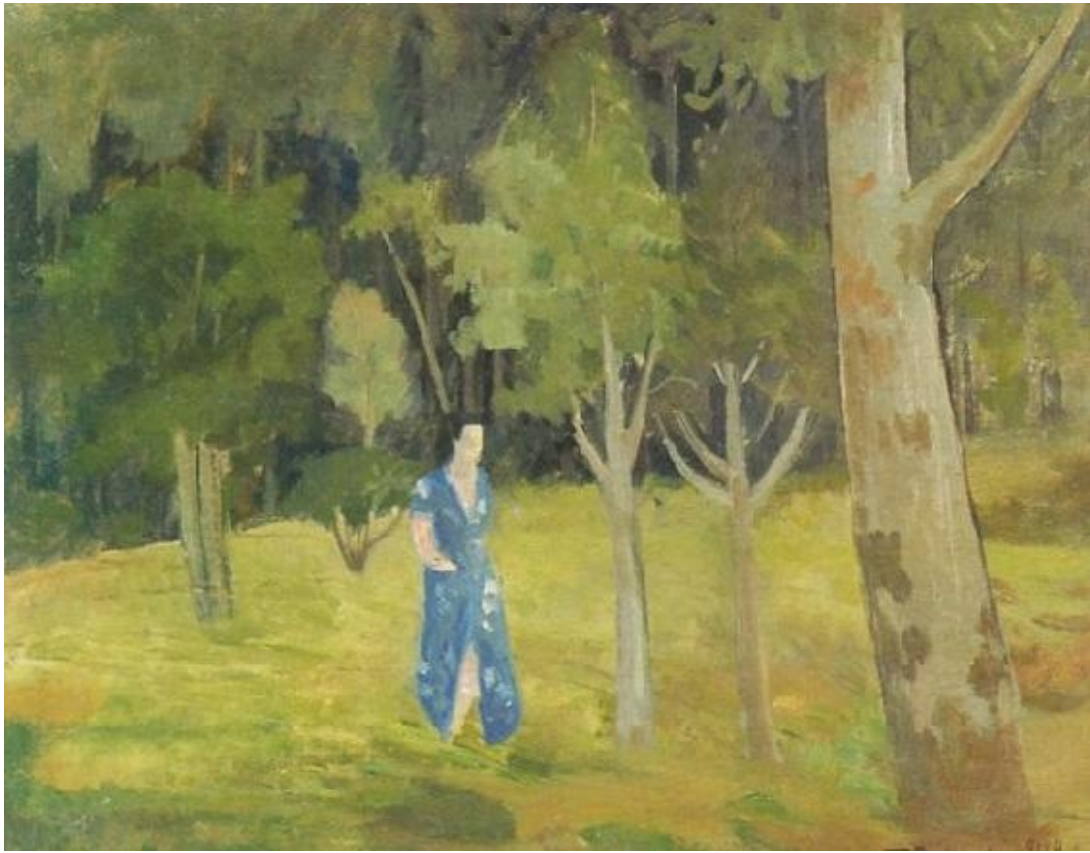
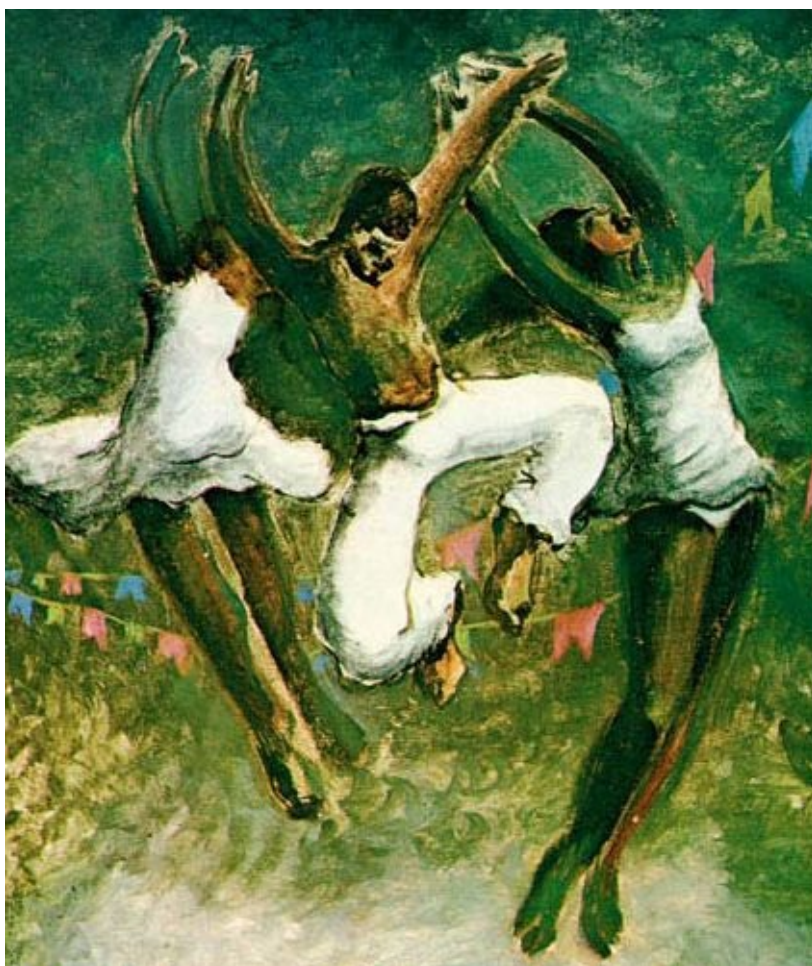
Nascido na cidade fluminense de Nova Friburgo, Guignard teve educação artística esmerada, inclusive na Europa, na Academia Real de Belas Artes de Munique, Alemanha.

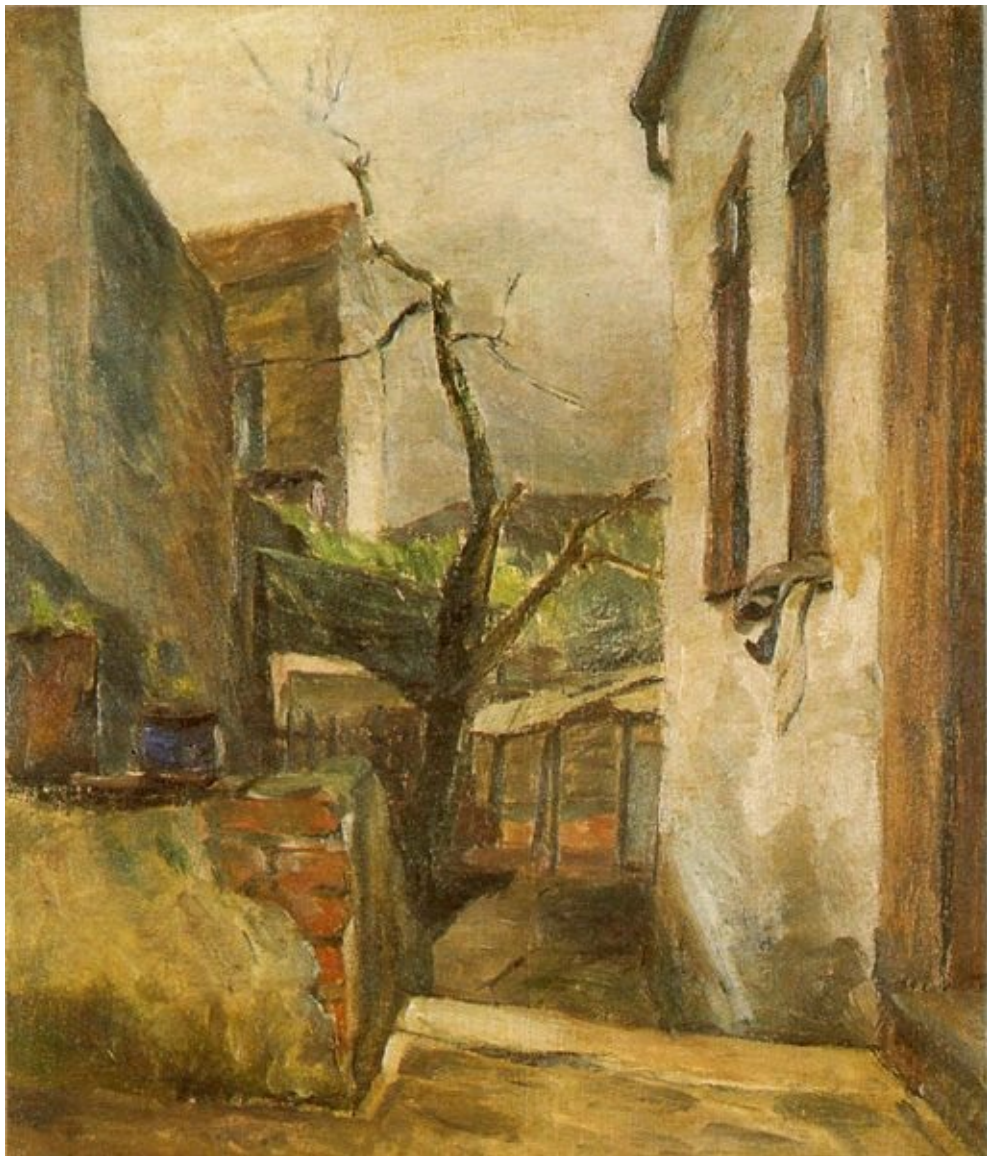
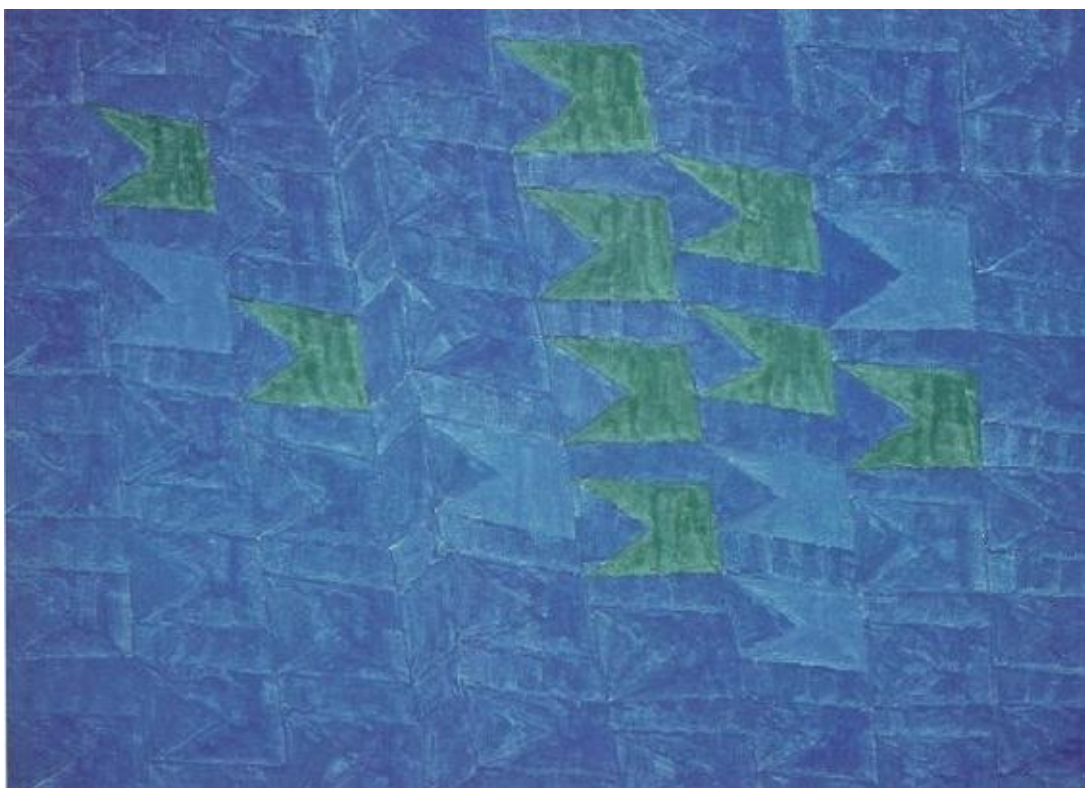
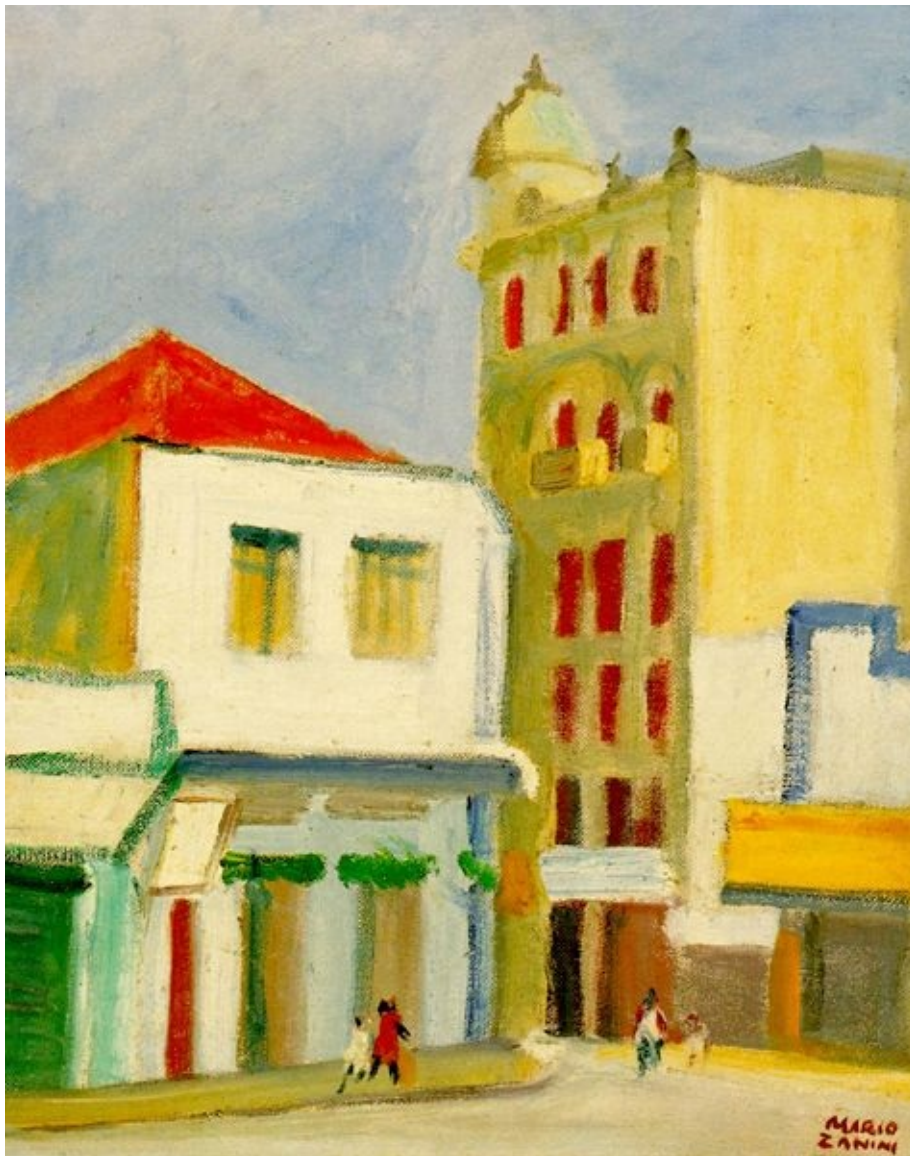
Ao regressar definitivamente ao Brasil, em 1929, redescobre sua terra, "tomado de uma ternura e de uma admiração comovidas que conservou até seus últimos dias" - no dizer de Rodrigo de Mello Franco de Andrade. "O que contemplava e apreendia eram os aspectos empolgantes ou comovedores da terra em que tinha nascido, os traços expressivos de sua população, o pitoresco das cidades grandes e pequenas, as peculiaridades da vegetação, dos acidentes naturais, o colorido das flores."

No final dos anos de 1940 Guignard transferiu-se para Minas Gerais, fundou a primeira escola de arte de Belo Horizonte e, fascinado pelas paisagens de Ouro Preto, Sabará e Mariana, com suas montanhas e igrejas barrocas, fez delas o

motivo central de sua pintura.

E nos estados, os reflexos da Semana de Arte Moderna, lentamente, vão envolvendo os artistas.

Em São Paulo, forma-se, em 1935, o Grupo Santa Helena, iniciado a partir do atelier do pintor Francisco Rebolo Gonzáles, na sala 213 do Edifício Santa Helena, que existia na Praça da Sé da capital paulista. Formavam o grupo os pintores Mário Zanini, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Fulvio Penacchi, Aldo Bonadei, Humberto Rosa, Alfredo Rizzoti. “Todos pintando com ideias novas na cabeça,querendo fugir ao mau gosto e às deformações reinantes na arte e com uma vontade definitiva: estudar e aprender pintura”, como confessaria, anos depois, o próprio Rebolo.

Teruz, Orlando (1902-1984) Cena do morro, osm, 73x62, 1938, col. part.

Pennacchi, Fulvio (1905-1992) Paisagem com figuras, ost, 52x72, 1941, MAC-USP

Gonzáles, Rebolo (1902-1980) Morumbi, ost, 41x51, 1944, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Graciano, Clóvis (1907-1988) Dança das bandeirinhas, 57x46, 1943, MAC-USP

No mesmo edifício, Alfredo Volpi desenha modelo vivo e passa a conviver com seus integrantes, ainda distante da linha, forma e cor que definiriam sua pintura, posteriormente voltada para as bandeirinhas festivas e as fachadas de casas interioranas que se alternam e se multiplicam no espaço da tela. Tudo tão plasticamente Brasil.

Volpi, Alfredo (1896-1988) A ruela, ost, 60x50, s/ data, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Volpi, Alfredo (1896-1988) Bandeirinhas, têmpera, o st, 71x100, 1970, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Zanini, Mário (1907-1971) Vista de São Paulo, ost, 46x37, 1950, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

Santa Rosa, Tomás (1909-1956) Natureza morta, osm, 22x37, 1962, Palácio Bandeirantes, São Paulo

No Ceará, cria-se em 1941 o Centro Cultural de Belas Artes e nele desponta o pintor Antônio Bandeira (1922-1967), que de uma fase inicial de marinhas e paisagens, acolheria o abstracionismo após radicar-se em Paris.

Bandeira, Antonio (1922-1977) Flora noturna, ost, 162x97, 1959, MAC-USP

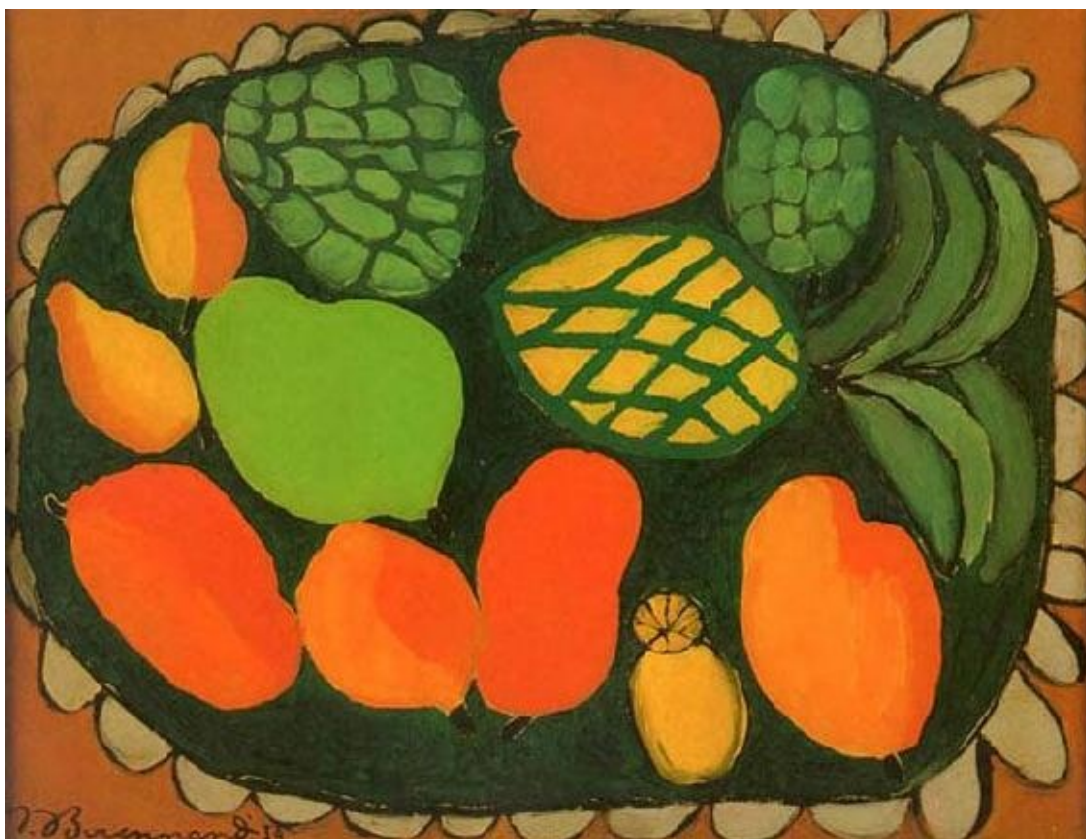
Bandeira, Antonio (1922-1977) A grande cidade iluminada, ost, 72x91, 1953, Museu Nacional de Belas Artes

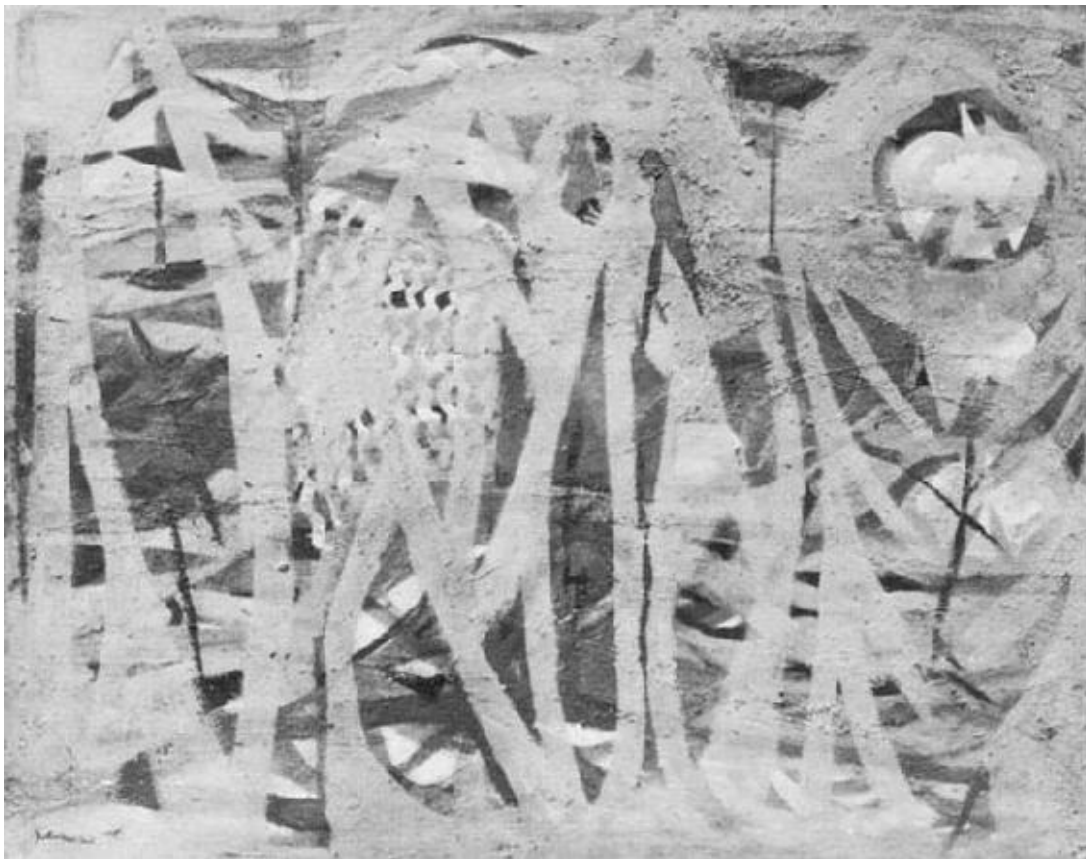
Dois anos após, no Salão de Abril, surgem nomes como Aldemir Martins e Inimá de Paula, pintor mineiro então radicado em Fortaleza.

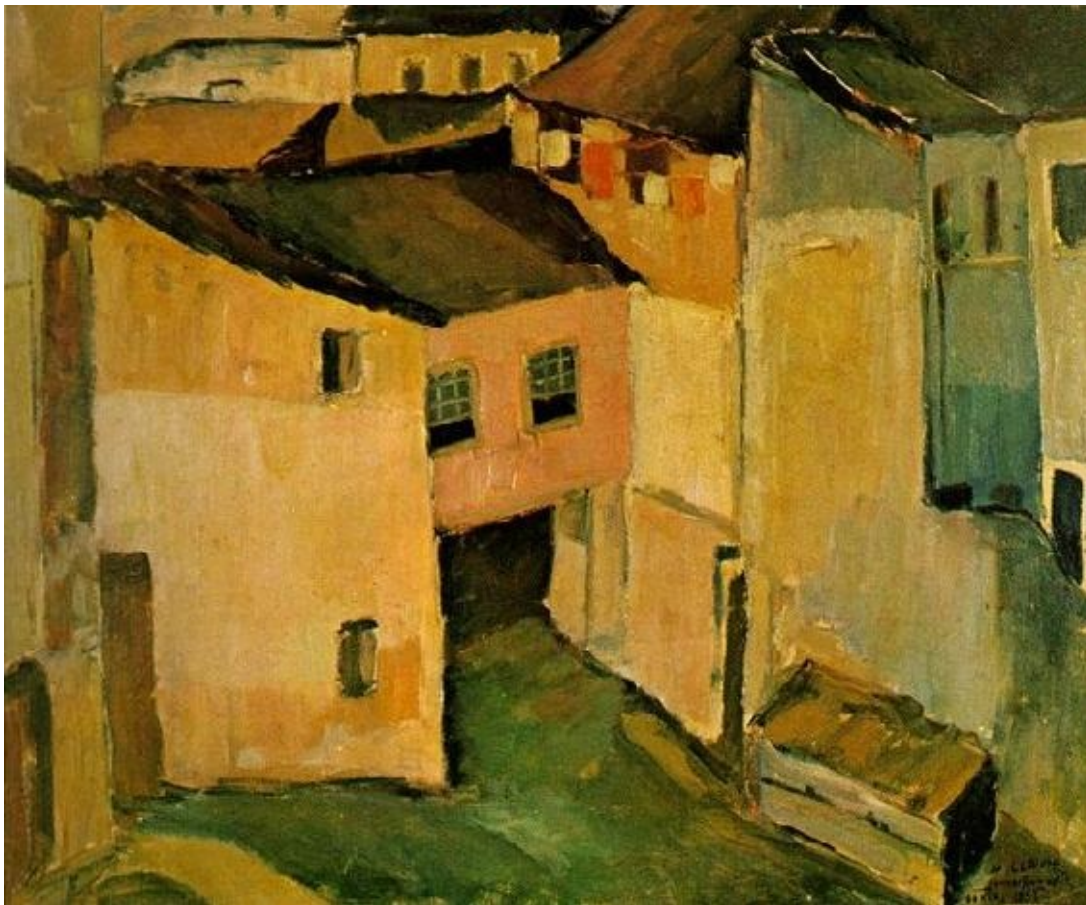
Anos depois, em 1965, Aldemir Martins, conquistaria premiações consagradoras como desenhista de temas nordestinos na Bienal Internacional de São Paulo (1955) e na Bienal de Veneza (1956), além de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna (1959).

Martins, Aldemir (1922-2006) Cangaceiro, nanquim, 98x46, 1956, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Em Pernambuco, juntam-se às expressivas contribuições de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, as instalações da Sociedade Moderna do Recife, em 1950. Com elas, a revelação de artistas de grande garra criativa, como Reynaldo Fonseca e Francisco Brennand.

Lula Cardoso Aires (1910-1987) Sem título (detalhe), ost, 81x60, 1960, MAC-USP

Brennand, Francisco (1927) Bandeja verde, ost, 50x65, 1959, MAC-USP

Na Bahia, artistas atuantes em Salvador, liderados pelo pintor Carlos Bastos, o tapeceiro Genaro de Carvalho e o escultor Mário Cravo Júnior, iniciam a partir de 1944 a ofensiva modernista baiana que contaria depois (1949) com o apoio de Lygia Sampaio, Rubem Valentim, Carybé e Jenner Augusto.

Carvalho, Genaro de (1926-1971) Sol matutino e ave noturna, osm, 81x100, 1947, MAC-USP

Valentim, Ruben (1922-1991) Sem título, serigrafia, 70x100, 1989, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Jenner Augusto (1924-2003) Casario, ost, 55x75, 1951, col. part.

Carybé (Hector Bernabó, 1911-1997) Pescadores, Bico de pena, 27x21, 1950, Museu de Arte, Salvador

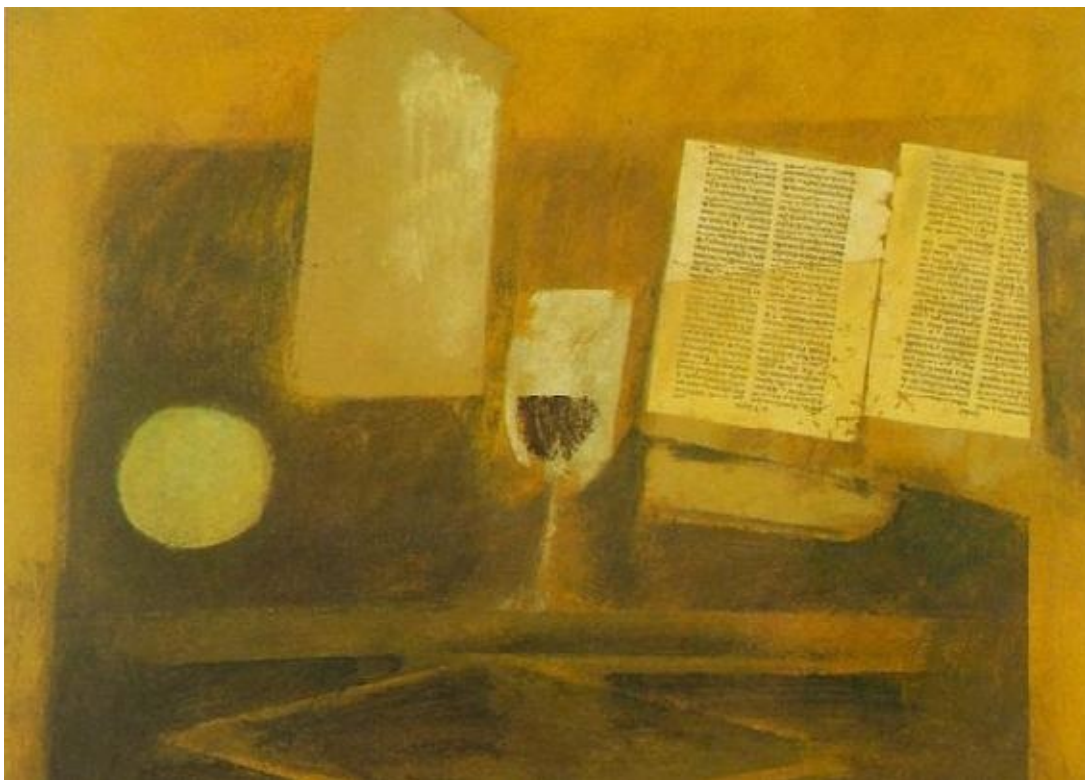
Esse último, sergipano de nascimento, deixara no mesmo ano uma pintura decorativa no Bar Cacique, em Aracaju, marcando historicamente o modernismo em Sergipe.

No Rio Grande do Norte, em 1951, três artistas, Dorian Gray Caldas, Newton Navarro e Ivan Rodrigues promovem a primeira mostra moderna no Estado nos salões da Cruz Vermelha, em Natal.

No Maranhão, o Núcleo Eliseu Visconti, fundado em 1959 em São Luís, reunia artistas e intelectuais como Ferreira Gullar, Luci Teixeira, Floriano Teixeira, J. Figueiredo, Lago Burnett e Bandeira Tribuzi com o intuito de renovar as artes na capital maranhense.

No Paraná, em 1940, à frente o gravador Poty Lazzarotto, esboça-se a renovação da arte que culmina com a criação, em Curitiba,1948, da Escola de Música e Belas Artes e a consequente revelação de, dentre outros, o pintor Lóio Pérsio.

Lóio- Pérsio (1927- 2004) Sem título, ost, 196x177, col. part.

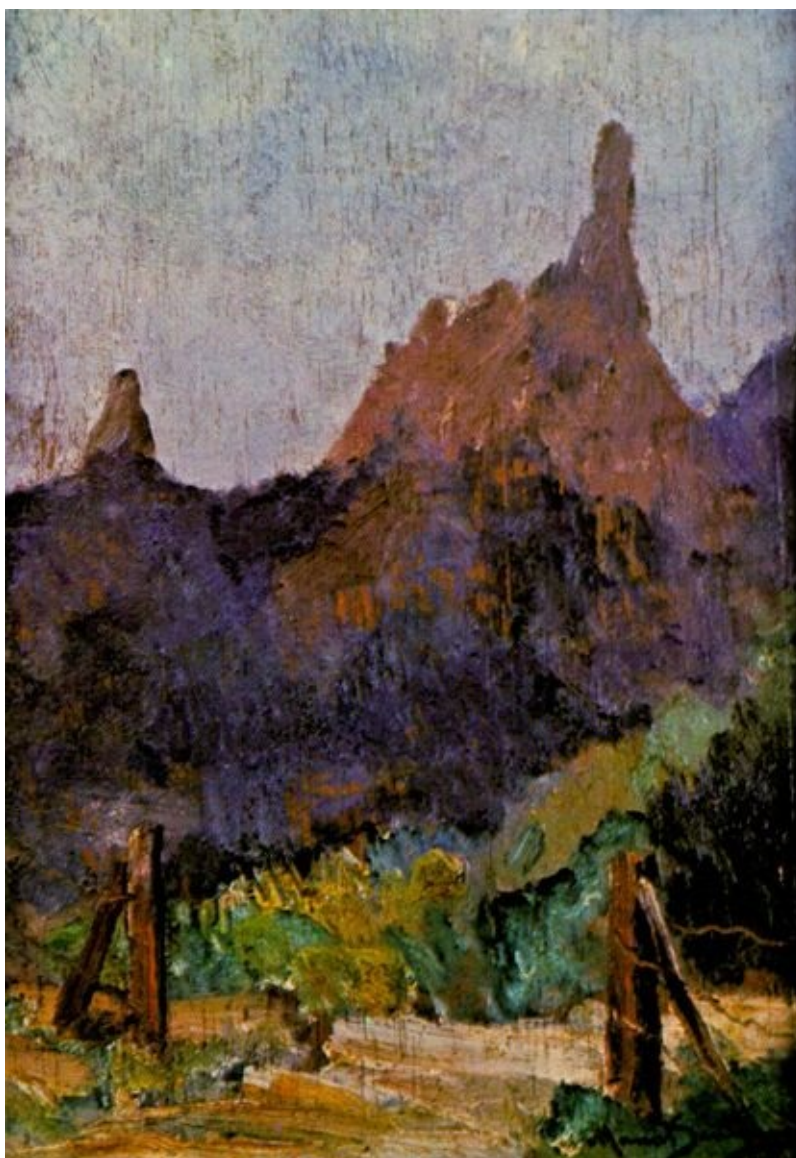
No Rio Grande do Sul, a fundação, em 1938, da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em Porto Alegre, desponta o talento pictórico de Carlos Scliar.

Scliar, Carlos (1920-2001) Natureza morta, osm, 54x75, 1964, Palácio Bandeirantes, São Paulo

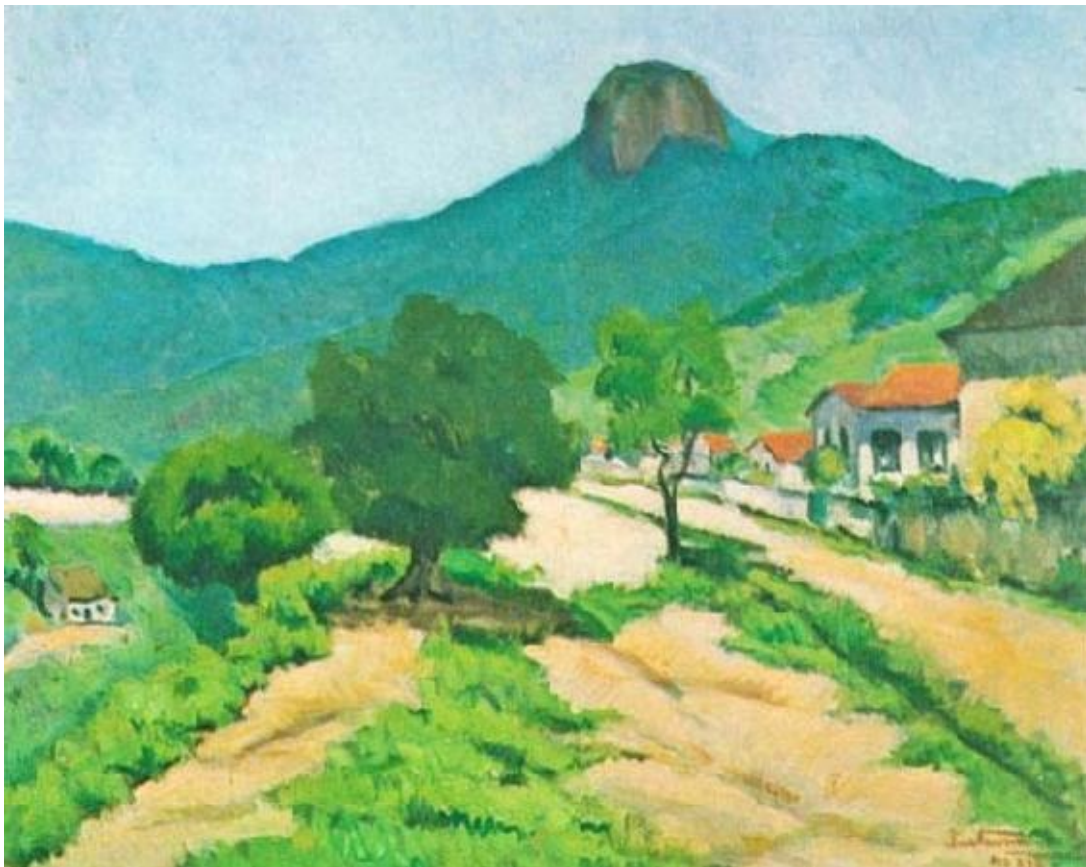
Em Minas Gerais, em 1944, sob os auspícios da Prefeitura de Belo Horizonte e graças ao espírito empreendedor de Juscelino Kubistechek, então prefeito, realiza-se a primeira apresentação da arte moderna no Estado, ao meio de grandes controvérsias, intensificando a presença de Guignard na cidade e a implantação oficial da arquitetura ousada de Oscar Niemeyer. Surgem os nomes dos pintores mineiros Mário Silésio e Maria Helena Andrés.

Andrés, Maria Helena (1922) Sombras de um movimento, crayon, 50x59, 1961, MAC-USP

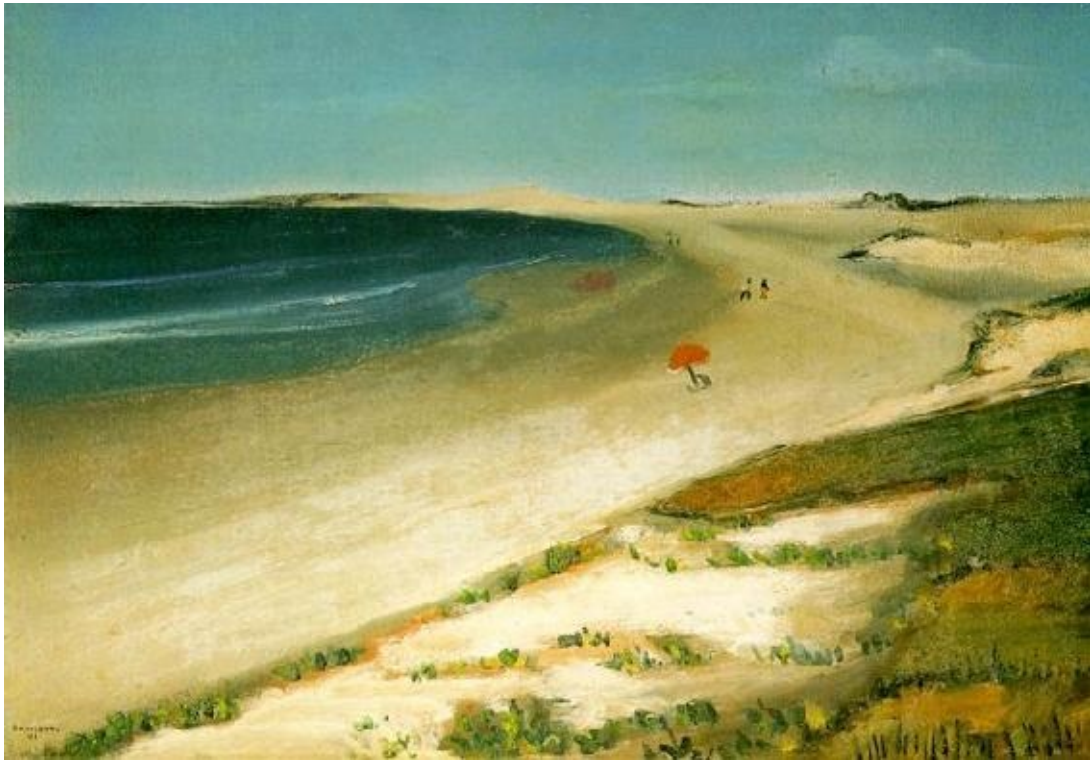
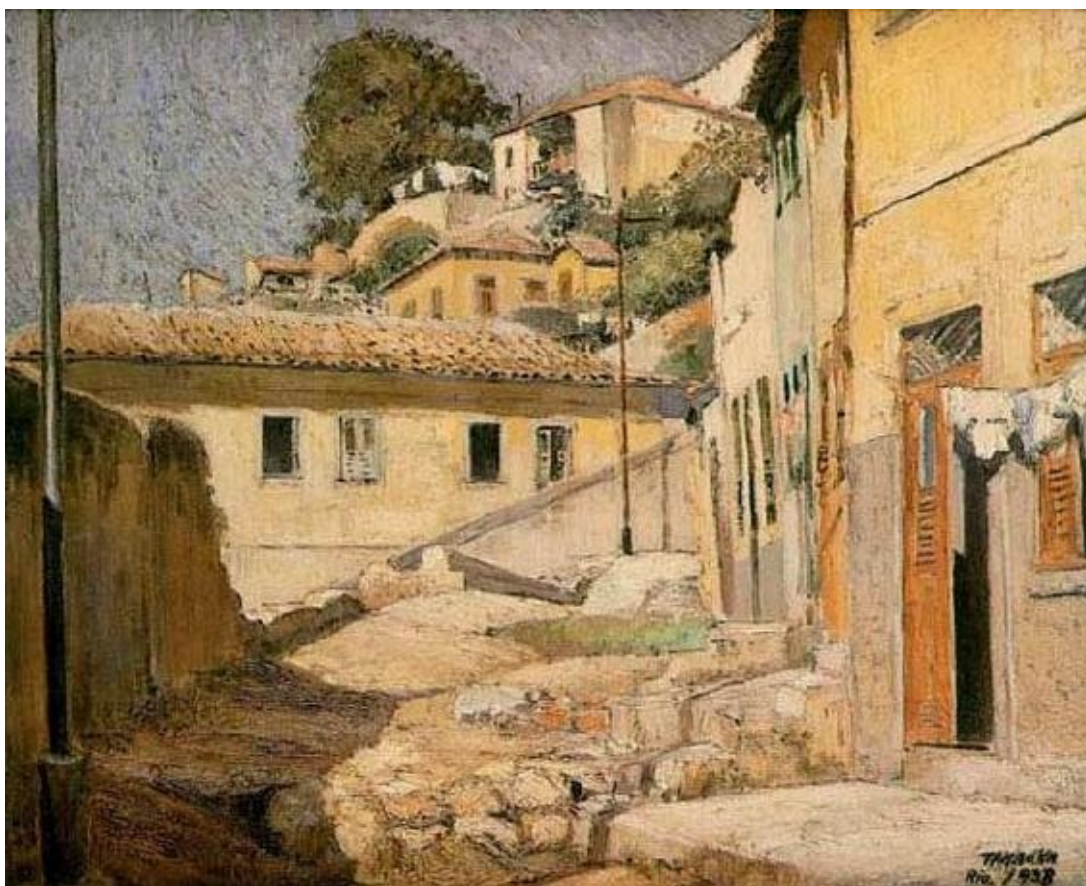
Enquanto isso, no Rio de Janeiro, funda-se o Núcleo Bernardelli, presidido pelo pintor Edson Motta, em 1931, com o objetivo de imbuir os integrantes ao modernismo, já que o ambiente artístico carioca continuava estritamente ligado à Escola Nacional de Belas Artes, apesar das novas linguagens apresentadas no Salão de 1931.

Isso estava claramente explícito nas declarações de Edson Motta anos depois, segundo as quais os fundadores do Núcleo Bernardelli queriam “liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes e no Rio de Janeiro. A Escola constituía um reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos. Queríamos a renovação do ensino das artes plásticas”.

Além de Edson Motta, pintores e professores de renome exerceram a presidência do Núcleo Bernardelli, como Manoel Santiago e Quirino Campofiorito. Invés dos espaços limitados das salas de aula, os alunos pintavam ao ar livre, em praças e recantos cariocas, participavam de conferências, debates e salões de arte promovidos pela própria entidade.

Santiago, Manoel (1897-1987) Serra dos Orgãos, Teresópolis, ost, 22x16, 1935, col. part.

Passaram pelo Núcleo, cujo nome homenageava os artistas e professores Rodolpho e Henrique Bernardelli, que anos antes haviam manifestado publicamente repúdio à estagnação da arte e do ensino tradicional no Rio de Janeiro, Pancetti, Milton DaCosta, Joaquim Tenreiro, Roberto Burle Marx, Bustamante Sá, João José Rescalla, Rui Campelo, Takaoka, Cândida Cerqueira, Ado Malagoli dentre outros que fizeram a transformação da arte no âmbito carioca.

Bustamante Sá, Rubens (1907-1988) Grajaú, Rio de Janeiro, ost, 65x81, 1936, Museu Nacional de Belas Artes

Dacosta, Milton (1915-1988) Sobre o fundo negro, ost, 1954, MAC-USP

Pancetti, José (1902-1958) Primavera em Campos do Jordão, ost, 46x38, 1944, Palácio Bandeirantes, São Paulo

Pancetti, José (1902-1958) Marinha, ost, 46x64, 1947, Museus Castro Maya, Rio de Janeiro

Takaoka, Yoshiya (1909-1978) Morro do Pinto, Rio de Janeiro, ost, 61x63, 1938, Museu Nacional de Belas Artes

O Núcleo Bernardelli, que teve esse pioneirismo de proporcionar ao artista um contato de livre expressão com a natureza, manteve-se ativo até 1939, quando então seus discípulos se dispersaram, muitos deles já participando ativamente de salões de arte oficiais e particulares obtendo significativas premiações. Consequentemente, firmando-se na arte brasileira.

Museus de Arte Moderna. A Bienal de São Paulo.

Importante acontecimento para consolidar o modernismo no Brasil seria a fundação, nos anos de 40, do Museu de Arte de São Paulo (1947), iniciativa do jornalista Assis Chateaubriand, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949).

Museus que na verdade não eram apenas repositórios de telas, esculturas, desenhos e gravuras, mas onde se podia debater, aprender e, obviamente, ver arte, como um centro integrado de cultura, dentro dos conceitos museológicos que se iniciavam no Brasil. Principalmente procurava-se definir o que era arte brasileira e a sua identificação com a cultura do país.

Mas se o Brasil já estava sob a égide do modernismo, faltava a sua integração às linguagens contemporâneas, desenvolvidas principalmente após a Segunda Guerra Mundial, que praticamente arrasou capitais intelectualmente irradiadoras de arte, como Berlim e Paris.

A I Bienal Internacional de São Paulo, inaugurada em 1951, veio suprir a lacuna, reunindo na capital paulista pintores, desenhistas e escultores contemporâneos, ao mesmo tempo que proporcionava ao artista brasileiro visão abrangente das linguagens recentes então em voga em centros culturais do “primeiro mundo”, como Londres, Tóquio e Nova York.

Considerada uma das mais importantes bienais do mundo, ao lado da Bienal de Veneza (criada em 1895), o certame brasileiro nasceu sob os auspícios do industrial e mecenas Ciccillo Matarazzo como desdobramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Na sua primeira versão, na Bienal Internacional de São Paulo figuravam nomes da mais alta significação da arte - Picasso, Fernand Léger, George Rouault, Feininger, Alexandre Calder, Tolby, Lipchitz, Carlo Carra, Magnelli, Ben Nicholson, Campigli, Morandi, Suherland e Marc Rothko.

A representação brasileira contava com Maria Martins, Emiliano Di Cavalcanti, Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Lívio Abramo, Lasar Segall, Vitor Brecheret e Oswaldo Goeldi, todos, com exceção da escultora Maria Martins, figurativos na mais alta acepção. Aos veteranos juntaram-se jovens e promissores artistas, tais

quais Ivan Serpa, Abraham Palatnik (com objeto cinético, ou seja, arte em movimento), Geraldo de Barros e o naif Heitor dos Prazeres. O Prêmio de Melhor Pintor Brasileiro ficou com Danilo Di Prete.

Abstracionismo

Abria-se o Brasil ao abstracionismo formal e informal, afastando a pintura cada vez mais da realidade.

A escultura *Unidade Tripartida*, do suíço Max Bill, laureada na I Bienal Internacional de São Paulo, instigou os brasileiros, que pela primeira vez entravam em contato o concretismo, ao rigor formal e a uma tendência em que “a pintura basta-se a si mesma, com elementos puramente plásticos”, cuja influência ramificou-se por boa parcela deles. O movimento concreto nacional aliava a poesia à arte e ao design.

Max Bill, Unidade Tripartida

Como queriam os artistas e poetas paulistas Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Sacilotto, Mauricio Nogueira Lima, Lothar Charoux, Alexandre Wolner e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, o movimento realizou mostras em São Paulo e no Rio de Janeiro agrupando artistas das duas capitais.

Os cariocas, porém, logo romperam com os paulistas e lançaram o Manifesto Neoconcreto em 1959, no qual figuravam, liderados pelo poeta Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Lygia Pape, Franz Weissmann, Ivan Serpa, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim. A lista seria acrescida com a adesão de Hércules Barsotti, Osmar Dillon e Willys de Castro.

O Neoconcretismo, dizia o manifesto, “indica uma tomada de posição em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”.

O Concretismo e o Neoconcretismo preparavam o Brasil para as próximas investidas em arte, agora bem fundamentadas para enfrentar os novíssimos

desafios que despontariam no final do século 20 e início do seguinte.

Datas referentes aos artistas brasileiros citados neste capítulo

Abramo, Livio 1903-92
Albuquerque, Georgina de 1885-1962
Albuquerque, Lucílio 1877-1939
Alexandrino, Pedro 1856-1942
Almeida Júnior, J. F. de 1850-99
Amaral, Tarsila do 1886-1973
Amoedo, Rodolfo 1857-1941
Andrés, Maria Helena 1922
Augusto, Jenner 1924-2003
Bandeira, Antonio 1922-67
Barros, Geraldo de 1923-98
Barsotti, Hercules 1914-2010
Bastos, Carlos 1925-2004
Batista da Costa 1865-1926
Belmiro de Almeida 1858-1935
Bernardelli, Henrique 1858-1936
Bernardelli, Rudolfo 1852-1931
Bonadei, Aldo 1906-74
Brecheret, Vitor 1894-1955
Brennand, Francisco 1927
Burle Marx 1909-94
Bustamante Sá 1907-88
Campofiorito, Quirino 1902-93
Cardosinho 1861-1947
Carvalho, Flávio de 1899-1973
Carybé 1911-97
Castro, Amilcar de 1920-2002
Castro, Willys de 1926-88
Cavalleiro, Henrique 1892-1975
Cavalleiro, Ivone 1901-65
Charoux, Lothar 1912-87
Cordeiro, Waldemar 1925-73
Costa, Waldemar da 1904-82
DaCosta, Milton 1915-88

Di Cavalcanti, Emiliano 1897-1976
Di Prete, Danilo 1911-85
Dias, Cícero 1907-2003
Dillon, Osmar 1930
Fiaminghi, Hermelindo 1920-2004
Figueiredo Júnior, Sérgio 1973
Fonseca, Reynaldo 1925
Genaro de Carvalho 1926-71
Giorgi, Bruno 1905-93
Gobbis, Vittorio 1894-1968
Goeldi, Oswaldo 1895-1961
Gomide, Antonio 1895-1967
Gonzales, Francisco Rebolo 1902-80
Graciano, Clóvis 1907-88
Graz, John 1891-1980
Guignard, Alberto da Veiga 1896-1962
Lauand, Judith 1922
Lima, Maurício Nogueira 1930-99
Lisboa, Antonio Francisco, O Aleijadinho 1730-1814
Lóio-Pérsio 1927-2004
Lula Cardoso Ayres 1919-87
Malagoli, Ado 1906-94
Malfatti, Anita 1889-1964
Mário Cravo Junior 1923
Marques Jr. 1887-1960
Martins, Aldemir 1922-2006
Martins, Manoel 1911-79
Martins, Maria 1894-1973
Motta, Edson 1910-81
Navarro, Newton 1928-1992
Nery, Ismael 1900-34
Palatnik, Abraham 1928
Pancetti, José 1902-58
Pape, Lygia 1927-2004
Paula, Inimá de 1918-1999
Penacchi, Fúlvio 1905-92
Portinari, Cândido 1903-62
Poty Lazzarotto 1924-98
Prazeres, Heitor dos 1898-1966

Rescalla, João José 1910-86
Rizzoti, Alfredo 1906-72
Rosa, Humberto 1908-48
Sacilotto, Luiz 1924-2003
Sampaio, Lygia 1928
Santa Rosa, Tomás 1909-56
Santiago, Manoel 1897-1987
Scliar, Carlos 1920-2001
Segall, Lasar 1891-1958
Serpa, Ivan 1923-73
Sigaud, Eugênio de Proença 1899-1979
Silésio, Mário 1913-90
Spanudis, Theon 1915-86
Takaoka, Yoshiya 1909-78
Teixeira, Floriano 1923-2000
Tenreiro, Joaquim 1906-92
Teruz, Orlando 1902-84
Valentim, Rubem 1922-91
Vicente do Rego Monteiro 1899-1970
Visconti, Eliseu D'Angelo 1866-1944
Volpi, Alfredo 1896-1988
Weissmann, Franz 1911-2005
Wolner, Alexandre 1928
Zanini, Mário 1907-71

Artes Visuais 1930-54

Raul Mendes Silva

O Modernismo da Semana de 22 chegou a 1930 revigorado pelo nacionalismo e o patriotismo, como se Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Villa-Lobos, Bruno Giorgi e outros talentos tivessem, enfim, atingido o objetivo da Semana, embora renovando sua temática e enfrentando com coragem a dramática realidade nacional da época. Esta preocupação com as cores tropicais, os assuntos brasileiros e o recurso às várias correntes do expressionismo, seduziram nossos artistas até ao advento dos abstracionismos, já antes conhecidos, mas só plenamente divulgados entre nós pela I Bienal de São Paulo (1951). No ocaso da era Vargas, a arte não-figurativa tinha invadido todo o cenário nacional.

Modernismo versus Academicismo

O pintor Rodolfo Amoedo. Arq. Nac.

Em São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 1922 aglutinou os modernistas em torno de propostas voltadas contra o academicismo, simbolizado naquela época pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA, Rio de Janeiro) e pelo ensino oficial como um todo. A posição oficial, em relação ao Modernismo, parecia não se ter modificado radicalmente nos anos seguintes à Semana de 22. Na data da Revolução de 30, um dos professores continuava sendo o pintor Rodolfo Amoedo, então com 73 anos, uma vida inteira dedicada ao ensino e à administração da Escola. Nessa altura, outra personagem importante que permanecia na ENBA era a pintora e professora Georgina de Albuquerque, mulher do também pintor Lucílio de Albuquerque. O casal tinha atravessado, em

quatro ou cinco décadas, todos os movimentos estéticos que nesse período varreram Europa e EUA. A Lucílio devemos alguns dos raros quadros simbolistas brasileiros. Georgina deixou uma herança importante, com telas que vão do seu impressionismo tardio (Dia de verão, no Museu Nacional de Belas Artes, RJ) e percorrem muitos gêneros, como naturezas-mortas e pinturas históricas (Sessão do Conselho de Estado, no Museu Histórico Nacional, RJ). Ela seria, ainda, a diretora da Escola nos anos 52-54.

O Salão Revolucionário

Os modernistas de 22 olhavam com desconfiança o ambiente artístico oficial. A ENBA realizava anualmente Salões, para homenagear velhos artistas e apresentar novos talentos, mas via de regra consagrando o pessoal da tradição acadêmica e valorizando o métier (ou seja, as técnicas aperfeiçoadas e os motivos cuidadosamente selecionados que seguiam os cânones dessa tradição). Quase uma década depois, sendo Lúcio Costa-então um jovem arquiteto de 29 anos, diretor da Escola-inaugurou-se em 1 de setembro de 1931, no Rio, uma mostra que ficou conhecida como Salão dos Tenentes (ou Salão Revolucionário). A menção aos tenentes era uma alusão ao papel do tenentismo nas reviravoltas políticas. Naquele momento histórico, o tenentismo não representava apenas um movimento, ele era um estado de espírito, um repúdio à prolongada sobrevivência das vetustas oligarquias, que vicejaram na Monarquia, espreguiçando seus tentáculos ao longo de toda a República Velha. E até bem depois, como todos sabemos.

14.11.1952, Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). A pintora Georgina de Albuquerque, ao centro (de óculos) acompanhada de professores (Alfredo

Galvão, Del Negro e Quirino Campofiorito) e alunos. Ag. Nac.

Lúcio propunha explicitamente uma ruptura com a orientação oficial do Conselho Nacional de Belas Artes e desejava voltar a atenção para os novos talentos de inspiração modernista renovada. Numerosos artistas, alguns usufruindo projeção nacional, integraram o histórico certame. É o caso de figuras então já consagradas, como Lasar Segall, Antonio Gomide, Anita Malfatti, Aldo Bonadei, Ismael Nery, Candido Portinari, Cícero Dias, Flávio de Carvalho, Tarsila do Amaral, Hélios Seelinger. Muitos outros eram menos afamados e, todos juntos, compunham um agrupamento heterogêneo. Aquele Salão assinalou uma virada cultural, que não se refletiu limitadamente em São Paulo ou Rio, mas em todo o país. Curiosamente, em termos de artes visuais, a era Vargas coincidiu com várias outras manifestações sociais de grande importância, como veremos.

Lula Cardoso Aires

Em 1930 freqüentava a ENBA um jovem aluno, recém-chegado de Paris, Lula Cardoso Aires, discípulo de Amoedo e de Carlos Chambelland. Logo após a Revolução, voltou a Recife, sua terra natal, e envolveu-se em atividades culturais ligadas ao regionalismo do Nordeste. Nessa ocasião, Gilberto Freire promoveu o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro. Lula encantou-se com os motivos nordestinos e, de certo modo, intentou continuar na sua região aquilo que os modernistas haviam construído em relação a São Paulo e Minas. Os murais inovadores de Lula passaram a ocupar lugares públicos em algumas cidades do Norte e Nordeste.

Modernismo e Nacionalismo

Artistas muito importantes representaram a nova evolução do Modernismo, agora aliada à renovação política iniciada com a Revolução de 1930. Passemos alguns em revista, em primeiro lugar os pintores. A própria multiplicidade de influências justifica a diversidade de suas obras.

Pintores

Tarsila do Amaral (1886-1973). Quando aconteceu a Revolução de 30, Tarsila era um emblema do modernismo nacional. Atravessara várias fases, desde o seu interesse pelo universo caipira ao pau-brasil, o Abaporu, o Movimento Antropofágico. Viria a época da tremenda recessão mundial (1939), durante a qual Tarsila perdeu sua fortuna. Uma oportunidade, que lhe proporcionou uma viagem e exposição na União Soviética, abriu suas preocupações sociais. São desse período Operários e Segunda Classe. Durante alguns poucos anos empenhou-se nos temas proletários, a miséria, as injustiças sociais. Entre 1936 e 52 escreveu artigos para o Diário de São Paulo. Mas depois regressou ao universo dos assuntos populares brasileiros, ao interior, às pessoas simples. Passou a ser uma artista considerada fora de seu tempo, pelo seu modernismo envelhecido. No último ano da era Vargas, 1954, executou um imenso painel, A Procissão do Santíssimo, destinado às comemorações do IV Centenário de São Paulo.

Anita Malfatti (1889-1964). A trajetória de Anita tem alguma semelhança com a de Tarsila. Sendo também um ícone modernista, em 1930, recém-chegada da Europa, veio a tempo de participar do Salão Revolucionário, da Sociedade Pró-Arte Moderna e dos Salões Paulistas. Mais tarde, sua antiga originalidade tinha desaparecido e decidiu ensinar pintura e desenho. A década de 1930 testemunhou seus caminhos ambíguos e hesitantes, que seguiram do primitivismo às novas experiências. Continuou ocupando-se dos motivos brasileiros, numa arte humilde e conformada, até resolver afastar-se do convívio social, recolhendo-se à vida do interior paulista.

Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Nasceu no Rio de Janeiro e, no ambiente de sua própria família, conviveu desde a infância com intelectuais e escritores. Seus pendores de artista foram precoces. Iniciou-se como caricaturista aos dezessete anos e pouco depois viajou a São Paulo, sem jamais abandonar seu declarado amor pela cidade natal. Em 1922 acontecia na capital a Semana de Arte Moderna que iniciou, digamos oficialmente, o Modernismo no Brasil, sendo Di um dos participantes. Este período foi decisivo para a sua vocação, já que o talento muti-facetado tendia a dividir-se entre as artes, a literatura e o jornalismo.

Os trabalhos desse período desdenhavam os cânones supostamente envelhecidos

da Academia, sendo influenciados pela maior liberdade dos impressionistas e das cores fovistas. A partir da Semana acentuou-se a influência dos teóricos paulistas, sobretudo de Mário de Andrade, Oswaldo de Andrade e Menotti Del Picchia.

Como tantos artistas da época, considerava que sua pátria intelectual era Paris, a qual só conhecia de relatos, e para ali viajou em 1923, aproveitando para apreciar os circuitos dos museus da Europa. A capital francesa continuava sendo um caldeirão de talentos e idéias, Di confraternizou com alguns gênios, como Braque, Matisse e Picasso. Este o fascinou particularmente. Aquelas formas femininas, pintadas pelo mestre espanhol, iriam trazer-lhe lembranças e acompanhá-lo para sempre.

Forçado por dificuldades financeiras, voltou ao Brasil em 1925 e mergulhou no torvelinho político local, ingressando no Partido Comunista. Mas sua ânsia de liberdade e criação não lhe permitiam ser um militante disciplinado. Já era um grande artista. Cinco Moças de Guaratinguetá, no Museu de Arte de SP Assis Chateaubriand, é de 1930. Mulher e paisagem, no Palácio Bandeirantes, é 1931. Em 1935, a nostalgia da Europa e o desencanto com a mediocridade local o fizeram regressar a Paris, de onde só se ausentou cinco anos depois, forçado pela invasão dos exércitos nazistas.

Quando voltou ao Brasil tinha quarenta e três anos, gozando da plena maturidade de sua força criativa. Naquela década realizou algumas de suas obras primas: Ciganos (Museu Nacional de Belas Artes –1940); Pescadores (Palácio dos Bandeirantes –1942). E entre uma avalanche de trabalhos geniais, uma encantadora tela, Flores (Pinacoteca do Estado de SP – 1946).

Reconhecido no exterior, expôs no México, Uruguai, Argentina, Estados Unidos, recebendo inúmeras premiações e consagrações. Os Museus de Arte Moderna de SP e Rio, e a VII Bienal de SP (1963) dedicaram-lhe retrospectivas. Conhecido como “o pintor das mulatas”, esboçou as figuras femininas de seu universo brasileiro, levando para suas telas a sensualidade tropical. Essas mulheres são barrocas, de formas redondas, esvoaçantes, exuberantes. Retratou também o carnaval, flores e figuras com seus espontâneos traços fortes, e cabarés, botequins, malandros. Quando contemplava o exterior não se deixava iludir pelo simples paisagismo. Com o profundo conhecimento dos mestres e a variedade de informações de que desfrutou, Di agregou uma grandeza clássica à sua pintura. Seu imenso talento lhe conferiu, de maneira semelhante ao que aconteceu com

Portinari, um lugar especial em nossa história da arte. Sua pintura é expressionista, em alguns casos influenciada pelo realismo e o romantismo e sempre recheada de lirismo e emoção.

Em 1953, o júri internacional da II Bienal de SP concedeu-lhe o Prêmio de Melhor Pintor Nacional, que dividiu com Volpi. A produção de seu trabalho infatigável, ao longo de sessenta anos deve ter atingido cerca de cinco mil trabalhos. Não foi um muralista porém, em 2002, o Centro Cultural da Light, no Rio de Janeiro, expôs cinco imensos painéis de 1951, pouco conhecidos, onde o mestre homenageia a imprensa, com a qual manteve sempre tão estreitos contatos.

Na década final da vida, o temperamento pouco disciplinado e as necessidades financeiras o levaram a produzir de maneira muito desigual. No inverno de sua existência, a genialidade tinha abandonado seus pincéis.

Candido Portinari (1903-62). Em 1930 Portinari voltou ao Rio de Janeiro, depois de uma viagem (patrocinada por um Prêmio de Viagem) pela Espanha, França, Itália e Inglaterra, onde fora percorrer museus e descobrir os grandes mestres em seu habitat histórico. Tinha apenas vinte e sete anos, mas era já um artista reconhecido pela crítica brasileira. Em setembro de 1934 escreveu Mário Pedrosa "...Seus primeiros quadros tratam das crianças do seu tempo. Ele as espalhou pela vastidão da terra roxa, da terra nova de Brodosque, ao léu dos seus sentimentos. Os temas são ingênuos: crianças atrás do palhaço, circo de cavalinhos, cemitério pequenino no fundo, parecendo uma horta. Nesta vastidão marron salpicada de claro-escuro e de acidentes de luz, ninguém distingue ninguém..."

A partir de então dedicou-se de maneira integral à pintura, num trabalho constante e obcecado, e não se limitou a um gênero, executou magníficos retratos, flores, figuras. Um ano após, o público e os críticos reconheciam nele um espírito incansavelmente criador e original, que aliava a renovação a uma força clássica, o rigor do desenho ao lirismo dos temas. Seu Mestiço, na Pinacoteca do Estado de SP, é de 1934. A Floresta, ingênua como uma fábula infantil, no Palácio dos Bandeirantes, é de 1937.

Entretanto, dois anos antes, uma grande tela com influência mexicana, Café, hoje no Museu Nacional de Belas Artes, foi premiada no Carnegie Institut, de Pittsburgh, EUA, proporcionando-lhe projeção internacional. Escreveu ainda

Mário Pedrosa “...Café fecha um ciclo na obra de Portinari, tudo o que ele vinha acumulando de técnica tem aqui sua aplicação integral. A matéria e a composição aí se fundem numa unidade artística satisfeita de si...com Café chega ao auge de sua arte como pintor de cavalete.”

Os anos seguintes consagraram definitivamente sua obra, enriquecida com o contato com os grandes muralistas mexicanos, Orozco, Rivera e Siqueiros. É de 1939 O lavrador, uma tela também de nítida influência mexicana, hoje no Palácio Bandeirantes, SP. Suas composições podem ser extremamente dramáticas, como em A barca, de 1941, no Museu Castro Maya e na série de obras dedicadas ao tema dos retirantes. Seu gênio, que inicialmente se povoava de recordações da infância, passou depois para inspirações sociais e nacionalistas, onde o povo humilde brasileiro é o interesse central, o verdadeiro herói da sua arte, sempre reconhecido e retratado com muita solidariedade e emoção.

1928. O jovem pintor Candido Portinari, com apenas 25 anos, acaba de ganhar o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Cor. da Manhã

Recebeu encomendas oficiais para o edifício do antigo Ministério da Educação no Rio e participou de mostras nos Estados Unidos e França, sendo reconhecido internacionalmente como um dos maiores pintores de seu tempo. A respeito dos murais do Ministério da educação, em que Portinari “recenseou as indústrias brasileiras” disse Mário de Andrade que eles têm uma “funcionalidade nacional”.

Em 1945, sua atração pela atividade política quase o levou a ser eleito deputado. Sua produção continuou ativa e celebrada como unanimidade nacional. Em 1948, o Banco Boavista instalou sua nova sede ao lado da Praça da Candelária, Rio, um edifício projetado por Oscar Niemeyer. Portinari aí executou um mural

A Primeira Missa no Brasil, que alcançou grande notoriedade -aliás constituía uma “resposta” ao célebre painel de Vitor Meirelles.

Nos finais da era Vargas, sua pintura continuava inconfundível. Um quadro de 1953, em cores pastéis e azuis, no Museu Castro Maya, representa um menino descalço carregando um cordeiro, aqui a simplicidade e a comoção falam por si mesmas. No ano anterior Portinari tinha iniciado dois imensos painéis (Guerra e Paz) que seriam quatro anos mais tarde, já depois do desaparecimento de Vargas, oferecidos pelo governo brasileiro às Nações Unidas e colocados na sua sede, em Nova Iorque. Da mesma maneira que Heitor Villa-Lobos, Portinari não se tornou, jamais, um artista “oficial “, como chegaram a dizer alguns críticos, aquilo que o tornou um dos maiores artistas da sua terra foi unicamente o seu gênio.

Alberto Guignard (1896-1962). De origem franco-brasileira, estudou na Suíça, Alemanha e França (onde expôs nos Salões de Outono). Instalou-se no Rio de Janeiro um ano antes da Revolução de 30. Não tinha temperamento para impressionar-se com os acontecimentos políticos e sociais – a agonia da mediocridade da República Velha pouco lhe importava. Havia passado a sua juventude na Europa e regressado com mais de trinta anos. Só agora percebia quanto amava o país em que nascera, sua gente, a simplicidade dos casarios do interior, as flores, as paisagens campestres, as árvores. Sua pintura profundamente original reserva-lhe um lugar aparte no seu tempo. Naquela época da chegada, deparou com um cenário repleto de artistas nacionalistas e combatentes sociais, que pareciam ter atingido o objetivo final da Semana de 22: representar um Brasil que olhava para si próprio. Em um trabalho de 1927, Os Noivos, (Museu Castro Maya, Rio), ele já expressava essa inocência que parece naïf. Mas Guignard, indiferente às preocupações políticas, como que volta no tempo, à origem dessa candura, criando um estilo inconfundível. Muitas obras suas são exemplares a este respeito, como: A Família do Fuzileiro Naval, 1935 – no Instituto de Estudos Brasileiros, USP; e Lea e Maura, 1940, no Museu Nacional de Belas Artes.

O pintor Guignard dando aula

Cícero Dias (1907-2003). A vida deste artista pernambucano, ao longo da era Vargas, é marcada por demoradas estadias na Europa. Veio para o Rio muito jovem e, quando aconteceu a Revolução de 30, estava enturmado com o meio artístico da capital, expondo e freqüentando a Escola Nacional de Belas Artes. No Salão Revolucionário apresentou um imenso quadro de dois metros de altura por quinze de comprimento, que passaria a fazer parte da história da pintura nacional: Eu vi o mundo, ele começava no Recife. Em 1937, quando de novo viajou a Paris, acabou escolhendo a cidade para ali viver definitivamente. Nesta capital movimentou-se à vontade entre os grandes artistas e poetas e resolveu assumir o seu surrealismo. Durante a ocupação nazista refugiou-se em Lisboa. Em 1948, de passagem pelo Recife, executou o que seria considerado o primeiro mural de arte abstrata da América do Sul. Passou quase toda a era Vargas

expondo com sucesso em países da Europa e América do Sul e participou da II Bienal de São Paulo (1953).

O Núcleo Bernardelli

Também em 1931, ano do Salão Revolucionário, um bloco de alunos da ENBA, inconformados com o ensino acadêmico, resolveu agrupar-se para buscar novas orientações. Procuravam mais ar livre, cultivando a ânsia de criar e a orientação de mestres menos submetidos aos cânones estatais, como Manoel Santiago e Bruno Lechowsky. Em homenagem aos irmãos Henrique e Rodolfo, passaram a designar-se Núcleo Bernardelli. Na verdade representavam um movimento cultural com alguma amplitude, pois também promoviam conferências e debates. O grupo atravessou vicissitudes financeiras, primeiro instalando-se no porão da ENBA e, devido aos recursos escassos, vendo-se obrigado a mudar de local em local até ocorrer a sua dissolução, em 1942, mas seus frutos permaneceram. Em 1935, compunham o Núcleo vários nomes que teriam grande projeção, como Bustamante Sá, Edson Mota, Yoshiya Takaoka, Eugênio Sigaud e, principalmente, José Pancetti e Milton Dacosta.

Giuseppe Pancetti (1904-58). Descendente de emigrantes italianos empobrecidos, nasceu em Campinas, SP, mas voltou para a Itália ainda criança e, regressando ao Brasil com dezesseis anos, acabou alistando-se na marinha-mercante. Só em 1932 teve um desenho seu publicado, mas já era hábil marinhista. No ambiente carioca foi reconhecido e premiado com medalhas e viagens ao exterior (1941) e ao Brasil. Participou da Bienal de Veneza (1950) até que, em 1954, no final da era Vargas, fixou residência em Salvador. “ ...Sua arte depura-se, poucos elementos lhe bastam para compor uma obra prima: a água, o céu, a linha do horizonte, a nesga da praia...” (Flávio de Aquino).

Milton Dacosta (1915-88). No Rio participou do Núcleo Bernardelli com apenas dezesseis anos e matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1944 ganhou o Prêmio de Viagem ao Exterior, que o levou aos EUA e à Europa. Esses contatos internacionais sugerem-lhe, a partir de certa fase, o geometrismo, que alternou com influências expressionistas e cubistas. Destacou-se sua inclusão na Bienal de Veneza (1950). Voltou à Europa em 1951, nesse mesmo ano participando da I Bienal de SP. Sua presença foi ativa em numerosas exposições no Brasil e exterior.

Movimentos em São Paulo

A partir de 1932, em São Paulo, artistas e intelectuais começaram a procurar formas de associação, que primeiro gozam de muito curta duração, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM). Em meados da década, um grupo de origem proletária ficou conhecido como o Grupo Santa Helena, por causa do local onde se situavam seus ateliês, um prédio decrépito no centro da cidade. Não seguiam escolas nem teorias, quase todos eram autodidatas, mas em pouco tempo ganhavam o suficiente para viver do seu trabalho. Nenhum membro tinha pertencido aos dois grupos antes mencionados – o que, sem dúvida, se explica pelas suas diferentes origens sociais. Os integrantes do Santa Helena praticavam tipos de figurativismo e expressionismo que os aproximavam da chamada Escola de Paris. Não eram apreciados pelos acadêmicos, já que não seguiam suas orientações; ao passo que os modernistas "tradicionais" os encaravam com desdém, como seguidores da tradição de um realismo tardio e sem talento. Todavia, alguns nomes sedimentaram-se definitivamente, caso de Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Fulvio Pennacchi e Alfredo Volpi.

Alfredo Volpi (1896-1988). Veio para o Brasil com dois anos de idade e desenvolveu como autodidata seu imenso talento. Pintou murais, telas e madeira e, quando chegou a década de 30, estava perfeitamente integrado nos movimentos paulistas. Participou de mostras coletivas, Salões, integrou a Família Artística Paulista. Na década seguinte foi presença constante na Sociedade Nacional de Belas Artes. Neste período pintou "...as maravilhosas paisagens do Jabaquara e marinhas do Itanhaém, assim como soberbas naturezas-mortas. Nessa época o seu sentimento de natureza atingiu o nível mais alto." (Mário Schenberg). São desta safra também madonas e Cristos dramáticos. Sua presença nas Bienais atestava o reconhecimento do grande artista. Estas fases figurativas foram substituídas posteriormente pelo concretismo e o abstracionismo geométrico, quando sua pintura seria invadida por portais e bandeirinhas.

***

Em meados da década de 1930, em São Paulo, originou-se o Grupo Seibi, integrado por artistas japoneses e nipo-brasileiros. Inicialmente seguiam a tradição figurativa, só realizando seu primeiro Salão em 1938, mesmo assim

sendo obrigados a suspender as atividades por causa das perseguições étnicas aos japoneses, durante a II Guerra Mundial. Posteriormente revelaram-se artistas como Flávio Shiró, Tadashi Kaminagai. Em anos mais recentes, este grupo nipo-brasileiro foi o responsável por algumas expressões importantes do abstracionismo, assinadas por Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Takashi Fukushima.

***

A mesma década assistiu à repercussão os Salões de Maio, o primeiro deles inaugurado em São Paulo em 1937, seguindo uma idéia de Quirino da Silva, acompanhado por alguns artistas e animadores culturais. Em todas as iniciativas do gênero notava-se a presença de Flávio de Carvalho, talentoso pintor, dramaturgo e decorador, hoje considerado também um dos precursores da moderna arquitetura brasileira. Além do próprio Flávio apareciam artistas importantes, Lasar Segall, Candido Portinari, Cícero Dias, Alberto Guignard, Antonio Gomide, Vitor Brecheret, Valdemar da Costa. No ano seguinte repetiu-se o Salão, inovando e incorporando artistas estrangeiros ligados ao surrealismo e ao abstracionismo. Em sua forma original, os Salões representaram autênticos acontecimentos culturais e sociais, que abrangiam também conferências e debates. O terceiro e último Salão aconteceu em 1939 mas, logo depois, desavenças entre os organizadores interromperam as atividades.

***

Os Salões revelavam evidente preocupação ao apresentarem-se como modernos. Entretanto, a confusão e as dúvidas se instalavam no público, porque as numerosas tendências e os cabotinismos – à semelhança do que sempre acontece – acumulavam descrenças e cepticismo. De certa forma, como reação a esse estado de coisas surgiu, também em 1937, a Família Artística Paulista. Os teóricos da Família consideravam que os movimentos estéticos do século 20 (Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo, etc) tinham cumprido sua função histórica. Contudo, devia manter-se equilíbrio em todas as apreciações e atribuir a cada movimento seu mérito próprio. Como seria possível esquecer a tradição dos renascentistas, realistas, românticos e por aí vai? Não por acaso, encontravam-se entre os membros do grupo alguns artistas italianos de sólida formação clássica.

A Família realizou duas exposições em São Paulo, engajando Alfredo Volpi,

Clóvis Graciano, Anita Malfatti. Mário Zanini, Rossi Osir. Em 1939 teve lugar a segunda mostra, também em São Paulo, acontecendo a terceira no ano seguinte, porém no Rio de Janeiro, havendo aqui expositores como Bruno Giorgi e Carlos Scliar.

Abstracionismos

Em meados da década de 1940, logo após o término da Segunda Guerra, na Europa, a arte abstracionista já estava amplamente difundida, fazendo lembrar nomes como Kandinsky e Mondrian. O Brasil de Segall, Portinari, Tarsila, Maria Martins, Di Cavalcanti, Bruno Giorgi, Guignard, Volpi, na esteira da Semana de Arte Moderna de 22, estava impregnado de nacionalismo, nas cores, nos motivos, nas preocupações sociais. Não parecia haver espaço para abstracionistas. Entretanto, três artistas, todos com longa permanência em Paris, lançaram as bases do que seria o abstracionismo entre nós. Cìcero Dias, de passagem por Recife em 1948, ali executou o que foi considerado o primeiro mural não-figurativo do país. Outro pintor, o romeno Samsom Flexor, chegando ao Brasil logo depois do término da II Guerra, fundou em São Paulo o Ateliê Abstração (1948).

Antonio Bandeira foi talvez o nome mais importante da contribuição não-figurativa às artes nacionais. Prematuramente falecido, não deixou uma obra vasta, mas sim consistente e compacta, inconfundível. Em suas composições sente-se um lirismo que resulta bem brasileiro em seu encantamento cromático.

Primitivistas

Artistas que utilizam expressões naïfs ou primitivistas (Cardosinho, Heitor dos Prazeres, Antonio José da Silva) ajudam a completar o mosaico deste período, na verdade um painel de tendências e diversidades de talentos. Djanira da Mota e Silva tem um lugar aparte. Sua pintura, aparentemente rude, que não é naïf , apóia-se num desenho sólido, rigoroso e de profundo sentido, num colorido forte e original , denotando um profundo afeto pelas pessoas e coisas de seu país, mulatos, negros, índios, brancos, mineiros, camponeses, símbolos católicos, orixás, numa visão simples e sofrida da condição humana.

Escultores

O escultor Rodolfo Bernardelli faleceu em 1931, aos setenta e oito anos, após uma vida dedicada à continuação da tradição clássica do romantismo, do realismo e do naturalismo, mas simultaneamente um espírito também inovador e um mestre admirado. O cenário brasileiro não era dos mais favoráveis à escultura. Ao contrário da pintura, onde numerosos mestres puderam estudar na Europa e transmitir ensinamentos no Brasil, os escultores são escassos, carecendo de aprendizado contínuo e de tradição local. Depois do esplendor dos nossos escultores barrocos dos séculos 18-19, a Missão Artística Francesa de 1822 incluiu na sua bagagem a tradição neoclássica, que se prolongou até o Modernismo. Como veremos, na primeira metade do século 20 são raros os nomes que podemos citar como grandes escultores.

Ernesto De Fiori nasceu em Roma em 1884 e seu múltiplo talento levou-o a encarar, com idêntica desenvoltura, a escultura e a tela. A partir de 1936 residiu na capital paulista, participando da vida cultural metropolitana e aconselhando jovens artistas. Suas influências remontam ao impressionismo de Rodin, mas não se limitava a isso e procurava sempre novas expressões. Modestino Kanto, nascido em 1889, foi o professor e escultor que realizou ao gosto acadêmico numerosas hermas (representações da figura humana com a cabeça e parte do tronco, limitadas em corte acima dos mamilos, geralmente colocadas sobre um pedestal). No centro do Rio de Janeiro, o monumento ao Marechal Deodoro é de sua autoria.

Vitor Brecheret (1894-1955) é um dos nossos maiores escultores. Na década de 1920, por encomenda do governo paulista, concebeu e realizou o Monumento às Bandeiras, com cerca de quarenta figuras monumentais, que se tornou um emblema da capital. A maquete do monumento foi apresentada às autoridades em junho de 1920. Menotti Del Picchia, um admirador incondicional, escreveu "...A epopéia das Bandeiras é de per si uma idéia escultórica, tal a impressão de façanha lendária que sugere o ciclópico feito dos paulistas...o monumento foi inicialmente concebido em bloco, exprimindo no seu conjunto, pela sólida imponência das suas linhas e pela solidez dos grupos, as duas forças da Epopéia: Audácia consciente e Heroísmo abnegado."... Aliás, esta maquete inspirou obviamente os autores (arquiteto Cottinelli Telmo e escultor Leopoldo de Almeida) do Monumento aos Descobrimentos, construído em Lisboa em 1940 e que se encontra hoje à beira do Rio Tejo, junto à Torre de Belém.

Infelizmente para o Brasil, este grande escultor, que tanto encantou os modernistas de 22, ausentava-se longamente na Europa - onde foi profundamente influenciado pelo Art Déco - porém retornando a tempo de participar dos Salões de Maio (1937-39) e da I Bienal de São Paulo (1951) na qual recebeu o Prêmio de Melhor Escultor Nacional.

Rendido ao gênio do escultor, Menotti Del Picchia continuava em 1920, no Correio Paulistano, seus elogios: "...Brecheret é brasileiro, paulista, fruto de um amálgama de raças caldeadas no nosso clima profundamente tocado pelas forças ambientes. Daí sua arte, mesmo no profundo misticismo em que se enevoa, conserva algo visceralmente nosso, tropical e indígena, quer na expressão anatômica de suas figuras, quer no movimento bárbaro e interior que as anima." Vale ressaltar que até Monteiro Lobato, que nunca aceitou a pintura de Anita Malfatti, era um admirador de Brecheret.

Algumas instituições da metrópole paulista conservam obras suas (Pinacoteca do Estado, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte de SP). O Município comprou um mármore que Brecheret esculpiu na Itália, Eva, para o exibir no Vale do Anhangabaú. Esses trabalhos atestam o talento extraordinário de um artista que permaneceu autenticamente brasileiro apesar de, durante décadas, ficar distante longe de suas raízes.

Celso Antonio de Menezes, maranhense de Caxias, foi estudar escultura em Paris, retornando ao país em 1930 – tinha então 34 anos - para instalar-se em São Paulo. Obras suas encontram-se no Cemitério da Consolação e em Campinas (Monumento ao Café). Lúcio Costa convidou-o a ensinar Escultura Estatuária na ENBA. Continuou recebendo encomendas oficiais (executou os bustos de Getúlio e de Gustavo Capanema; Maternidade, para uma praça de Botafogo, no Rio; e Moça Reclinada, para o antigo Ministério da Educação). Sua afinidade com a tradição de Rodin é enriquecida com múltiplas influências, harmonizadas na representação da figura humana estilizada, mas sensual.

A mineira Maria Martins nasceu em 1900 e cedo se dedicou a várias técnicas, gravura, desenho e escultura. Casada com diplomata, suas andanças pelo mundo lhe proporcionaram experiências diversas. O resultado na escultura é uma visão de tipo surrealista, que traduz de maneira pessoal e longe da tradição greco-romana dessa arte. Escreveu então Murilo Mendes: "(Ela) ...viu de longe o Brasil...onde o instinto é a lei e onde a civilização ainda não encontrou seus moldes próprios de conduta histórica...onde a flora conserva suas arquiteturas

primitivas e a fauna ainda não foi domada...”A partir de 1940 integrou certames internacionais (Filadélfia, Paris, Ohio, Paris, etc). Estava presente na I Bienal de São Paulo (1951) e nas duas seguintes já era artista premiada e consagrada.

Outro paulista, Humberto Cozzo, entre 1930 e 54 realizou várias obras, monumentos, painéis, estátuas, entre as quais os baixos relevos (trinta e três) que adornam a fachada da antiga sede do Ministério da Fazenda, no Rio.

O mineiro Alfredo Ceschiatti, nascido em 1918, teve uma estadia na Europa e, a partir da década de 1940, passou a ser avaliado como escultor original e requisitado. Ganhou o Prêmio de Viagem ao Exterior em 1945, com um baixo-relêvo para a Igreja de São Francisco de Assis, Belo Horizonte.Tomou parte na II Bienal de São Paulo e, já depois do falecimento de Vargas, em 1956, integrava a equipe que venceu o projeto do Monumento aos Mortos da II Guerra (Aterro, Rio de Janeiro). Brasília também recebeu obras suas, na Catedral, no lago perante o Alvorada e em frente ao Supremo Tribunal Federal.
Francisco Stockinger, austríaco nascido em 1919, veio para o Brasil ainda criança e desde cedo dedicou-se à escultura. No Rio de Janeiro foi aluno de Bruno Giorgi, mas logo depois instalou-se em Porto Alegre, onde resolveu morar definitivamente. Ali realizou uma carreira de excelente escultor, utilizando sobretudo bronzes e ferros, fundidos e forjados, de figuras humanas, touros, Don Quixotes, animais mitológicos, numa arte expressionista e figurativista, de notável originalidade.

Bruno Giorgi (1905-93). Nascido em Mococa, SP, estaria destinado a ser um dos principais nomes da escultura brasileira de todos os tempos. Muito jovem, foi para Roma e Paris e aqui estudou com Maillol, de quem recebeu nítidas influências. Na Europa colaborou em mostras coletivas de grande prestígio (Paris, Salões de Outono e das Tulheries). Quando voltou ao país, em 1939, instalou-se primeiramente em São Paulo e depois no Rio. Junto com De Fiori desempenhou um papel importante na renovação artística local e na informação dos jovens escultores. A III exposição da Família Artística Paulista contou com sua participação. Freqüentou exposições em Veneza, Buenos Aires, Santiago do Chile e Lima. Algumas de suas obras destacam-se: Monumento à juventude, para o antigo Ministério da Educação e Saúde, Rio; para Brasília seguirão mais tarde: Dois guerreiros, A Justiça – frente ao Palácio da Justiça – e Meteoro – no lago do Palácio do Itamaraty. Foi convidado a participar da I Bienal de SP (1951) e realizou mostras individuais nos MAM de SP e do Rio.

Gravura e Desenho

O nome mais importante de nossa gravura é, certamente, Osvaldo Goeldi (1895-1961), nascido no Rio de Janeiro, filho de um naturalista suíço que viera para o Brasil a convite de D. Pedro II, com a finalidade de dinamizar o Museu Nacional do Rio de Janeiro. Logo após, o pai casou-se e foi a Belém para organizar o Museu Paraense – que, aliás, hoje tem o seu nome. Ainda criança, a família levou Osvaldo para a Suíça, onde estudou desenho e gravura e realizou exposições. Em 1919 estava definitivamente no Brasil, integrando a Semana de Arte Moderna de 22, passando a ser admirado por artistas e intelectuais. A partir de 1930, entre uma e outra viagem à Europa, publicou um álbum, Dez Gravuras em Madeira. Ilustrou depois livros como Cobra Norato, de Raul Bopp (1937), Canaan, de Graça Aranha e colaborou intensamente em revistas e suplementos literários de jornais (Autores e Livros; Letras e Artes). Entre 1941-44, a convite do editor José Olympio, ilustrou vários romances de Dostoiévski; e também, posteriormente, obras de Cassiano Ricardo e Gustavo Corção. Sua linha estética é o expressionismo, com excelente qualidade nas gravuras em madeira, que produziu incansavelmente, até à data de seu falecimento.

Alguns desenhistas e gravadores merecem ser mencionados no período. O desenhista e caricaturista J. Carlos tinha quarenta e seis anos em 1930. Sempre foi um trabalhador incansável, não se prendendo a um gênero, criando tipos inesquecíveis nas inúmeras revistas e livros em que colaborou (figuras como o Almofadinha, a Melindrosa entre dezenas de outros). Herman Lima, que sobre ele se debruçou detidamente na História da Caricatura no Brasil (1963), afirmou que seus trabalhos dariam para encher muitos álbuns de charges, caricaturas políticas, cenas de rua, ilustrações para contos e poemas. Talvez seu papel mais importante tenha sido o legado para os excelentes caricaturistas e chargistas nacionais que o sucedem até hoje.

Entre notáveis gravadores podemos citar Lívio Abramo, nascido em 1903, igualmente um ótimo desenhista, estudado em A Gravura Brasileira Contemporânea, de José Roberto Teixeira Leite (1965). Na década de 1930 Livio criou uma série de xilogravuras influenciadas pelo expressionismo, que pareciam prenunciar os horrores da guerra. Produziu ilustrações memoráveis, como as que enriquecem os contos de Afonso Arinos (Pelo Sertão, 1948). Edite Behring aprendeu gravura e pintura com Axel Leskoschek e Portinari, trabalhou incansavelmente e foi aprimorar-se na Europa em 1953, deixando uma herança

artística de alta qualidade. Isabel Pons, espanhola de Barcelona, com sólida formação, veio para o Brasil em 1948 e desenvolveu intensa atividade, sobretudo na gravura em metal.

Bienais de São Paulo

Vimos como, em 1937, o primeiro Salão de Maio tinha buscado, em São Paulo, integrar e assimilar tendências da arte contemporânea que predominavam na Europa e nos EUA. Entretanto, seria preciso esperar até 1951 para acontecer a primeira Bienal de São Paulo, que representaria a inserção internacional definitiva da arte brasileira. Tratava-se de uma adaptação local da famosa Bienal de Veneza, que acontece desde os finais do século 19. No pós-guerra, o fenômeno da expansão capitalista dos EUA transformara o cenário internacional e exibia a força de artistas do pós-guerra, como Pollock, De Kooning, Andy Warhol. O grupo heterogêneo passou a ser conhecido como Escola de Nova Iorque – equivocadamente, porque suas diferenças eram imensas. Entre eles imperava o informalismo abstracionista, a pop art e a action painting. O poder do marketing e do dinheiro construía um "mercado" que antes só existia incipiente nas grandes capitais européias. Os habitantes da periferia pouco lucraram com essa onda de pré-globalização, mas os artistas locais ficavam fascinados pela oportunidade de integrar um novo mundo que se abria. Na América do Sul, caso típico de periferia, participar de um fenômeno do mundo central, foi o desafio que os paulistas resolveram enfrentar, aliás com extrema competência.

Foi nesse contexto que surgiu a primeira Bienal de São Paulo, em 1951. A partir de uma proposta do pintor Danilo Di Prete, o mecenas Ciccillo Matarazzo aceitou participar da promoção de uma grande mostra de arte internacional, que se destinava a integrar o Brasil no cenário mundial das artes e, logicamente, projetar São Paulo para um lugar de destaque nesse circuito. Essa primeira Bienal mostrou artistas nacionais de reconhecido talento, como os gravuristas Lívio Abramo e Osvaldo Goeldi, pintores como Di Cavalcanti, Portinari, Segall, Tarsila do Amaral e escultores, como Brecheret, Maria Martins e Bruno Giorgi. Também incluiu nomes de jovens promissores, como Geraldo de Barros e Ivan Serpa. O cartaz da mostra, da autoria de Antonio Maluf, era de um geometrismo rigoroso, dissonante do gosto das duas décadas anteriores. A representação estrangeira exibiu medalhões da cena internacional: Rouault, Villon, Picasso, Léger, De Pisis, Morandi, Calder entre outros de primeira grandeza. A segunda Bienal aconteceu em 1953, no final da era Vargas, reunindo trinta e cinco países e trouxe a fina flor da arte mundial, inclusive a Guernica de Picasso, obras futuristas, cubistas, expressionistas, construtivistas, enfim, uma verdadeira avalanche de informação para os artistas e o público nacional. Foi uma das mais importantes exposições de arte de todos os tempos e em qualquer lugar do

mundo. São Paulo assegurava, assim, uma posição avançada tanto internacionalmente como no país, garantindo uma liderança que se perpetuou.

Ocaso do Modernismo

“...Os anos posteriores à II Guerra, entretanto, vão marcar uma mudança radical na arte brasileira. Essa mudança é determinada, em parte, pela dialética interna da cultura brasileira e, em parte, pela reabertura do contato com a realidade artística internacional, que o restabelecimento da paz propicia. A nova geração, se não renega os mestres advindos do modernismo, não deseja segui-los. A temática nacional, os problemas sociais são postos de lado...Milton Dacosta, Djanira, Maria Leontina, são alguns dos principais nomes dessa geração intermediária...Caberá à geração seguinte realizar a ruptura total com o modernismo brasileiro, engajando-se na linguagem despojada e geométrica da arte concreta...a I Bienal de São Paulo, aberta em 1951, vem dar toda a força à nova tendência. O figurativismo aparece, ali, moribundo, enquanto a arte abstrata se apresenta vigorosa...E é no rumo desse abstracionismo rigoroso, racionalmente construído, que a pintura brasileira (bem como a escultura e, até certo ponto, a gravura) vai caminhar, mergulhando de repente nos problemas extremos da linguagem pictórica moderna...” (Ferreira Gullar, A Pesquisa da Contemporaneidade). A arte brasileira rompia, enfim, com o Modernismo de 1922 e dava um salto estético de dezenas de anos, sem ter passado propriamente por uma evolução, ao contrário do que acontecera na Europa.

***

Os novos tempos anunciavam o final do nacionalismo e da influência da Semana de 22. É o caso de Iberê Camargo (1914-94). A trajetória deste gaúcho mostra seus primeiros trabalhos sob a influência de pintores figurativos. Em 1942 veio para o Rio de Janeiro usufruindo de uma bolsa e freqüentou a Escola Nacional de Belas Artes, que em breve trocou pelo aprendizado com Guignard. Durante este período foi atraído pelo expressionismo - muito em voga na época - representando a figura humana em cores fortes. Em 1947 ganhou o Prêmio de Viagem ao Exterior e seguiu para a Itália, - onde encontrou De Chirico - e França, para estudar com André Lhote. Nesse período passou a trabalhar em gravura, interesse que o acompanharia toda a vida. Em 1953, no Rio, lecionou gravura no Instituto de Belas Artes. A partir daí sua carreira o projetou no país e no exterior, vindo a ser considerado um dos maiores artistas nacionais.

Valdemar da Costa (1904-82). O professor e pintor paraense estudou em Portugal, onde foi residir na infância, e depois instalou-se em Paris. No ano do

Salão Revolucionário (1931) realizou uma exposição individual no Rio de Janeiro, e decidiu morar em São Paulo. Fez parte da Família Artística Paulista e exerceu um professorado reconhecidamente competente, contando-se entre seus alunos Clóvis Graciano e Maria Leontina. Até 1940 desenvolveu uma intensa atividade de mestre e animador cultural, estando presente em quase todas as manifestações da época. Foi dos primeiros a explorar o desenho e os volumes geométricos, prenunciando o ambiente das Bienais. Em 1956 regressou a Lisboa onde continuou o magistério.

Tempo de Vanguardas

Em 1953 realizou-se em Petrópolis, RJ, a primeira e única Exposição de Arte Abstrata, na qual se confirmava que a década anterior era página virada. Esta exposição chegava dois anos depois da I Bienal e na temporada da II. As preocupações sociais haviam diminuído e o nacionalismo nas artes parecia fora de moda. Os críticos e o público iriam, a partir daí, tomar ainda mais contato com o abstracionismo, o concretismo, o neoconcretismo e demais correntes estéticas contemporâneas. Os temas sociais e políticos voltariam, porém, com toda a força na década de 60.

No ocaso da era Vargas duas associações oferecem propostas vanguardistas: em São Paulo, o Grupo Ruptura (1952, Lothar Charoux, Leopoldo Haar, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, etc); no Rio, o Grupo Frente (igualmente 1952, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Aloísio Carvão, Ligia Pape, etc). Ambos os grupos são radicalmente contra a arte figurativa, mesmo que velada ou atenuada, em suas direções expressionistas ou românticas. O abstracionismo projeta-se e invade todo o território nacional.

Museus e Casas-Museu

Em matéria de espaços públicos podemos assinalar várias iniciativas institucionais durante a era Vargas, algumas fora do eixo Rio-São Paulo. O Museu de Arte da Bahia, hoje com riquíssimo acervo, existia desde 1918, mas recebeu grande impulso entre 1931 e 37. Inaugurou-se no Rio de Janeiro o Museu Histórico da Cidade (1934). Em Ouro Preto, MG, surgiu o Museu da Inconfidência (1938). Em Niterói, RJ, abriu o Museu Antonio Parreiras (1941). Em Areias, PB, instalou-se a Casa-Museu Pedro Américo (1943). No mesmo ano fundou-se em São Paulo o Museu de Arte Sacra. Em Petrópolis, RJ, abriu o Museu Imperial (1945). Surgiram em São Paulo, ambos em 1947, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, que se tornaria um dos mais importantes da América Latina e o Museu de Arte Brasileira. No mesmo ano, instalou-se em Curitiba, PR, a Casa-Museu de Alfredo Andersen. Em Resende, RJ, fundou-se o Museu de Arte Moderna (1950). O Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, é de 1954.

No final da era Vargas e depois de seu desaparecimento, a difusão das tendências modernas foi realizada, principalmente, através de Museus de Arte Moderna ou Contemporânea. Em 1948 foram fundados dois Museus de Arte Moderna, um no Rio de Janeiro outro em São Paulo, ambos em instalações provisórias. Em 1958, o MAM-Rio seria instalado num esplêndido espaço, com projeto de Afonso Reidy. Quanto ao MAM-São Paulo, mudou-se em 1958 para um pavilhão do Parque Ibirapuera, seu local até hoje. Estes dois museus e mais o MAM-Bahia (1959), os Museus de Arte Contemporânea de Pernambuco (1966) e de São Paulo (1963) trouxeram a arte contemporânea até o nosso amplo público, quando antes só era familiar a uns poucos iniciados.

Prêmios de Viagem

Uma antiga tradição, iniciada pela Congregação da Academia Imperial de Belas Artes em 1845, atribuía um Prêmio de Viagem aos melhores trabalhos – ou ao conjunto de obras – dos artistas mais destacados. A República manteve a premiação, porém mudou o nome para "pensionista da Escola Nacional de Belas Artes", que passou a ser a nova designação da Academia Imperial. Entre alguns grandes artistas premiados na Era Vargas com o Prêmio, podemos assinalar: 1930 – Cadmo Fausto; 1937 – Martinho de Haro; 1941 José Pancetti; 1944 – Milton Dacosta; 1945 – Alfredo Ceschiatti; 1947 – Rui Campello e Iberê Camargo; 1951 – Vitor Brecheret.

Apoio Público e Privado

Seria injusto não realçar figuras públicas da época e críticos, mecenas e colecionadores privados que tornaram possível este florescimento das artes na era Vargas, entre os quais o ministro Gustavo Capanema e Lúcio Costa; críticos e estudiosos como Manuel Bandeira, Frederico Barata, Antonio Bento, Mário da Silva Brito, Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Luis da Câmara Cascudo, Carlos Cavalcanti; mecenas e animadores como Ciccillo Matarazzo, Francisco de Assis Chateaubriand, Niomar Sodré Bittencourt, Raymundo Castro Maya, Pietro Maria Bardi.

Alguns Artistas Ausentes na Era Vargas

Artistas importantes, como Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) tiveram pouco a ver com a era Vargas, pelas prolongadas ausências do país, que ocasionaram uma produção quase totalmente realizada no exterior. Caso também de Ismael Nery (1930-34) prematuramente falecido, no auge de seu talento. Antonio Gomide (1895-1967), após demoradas estadias na Europa, chegou ao Brasil no início da década de 1930. Durante dez anos trabalhou e participou da vida artística do país, expondo nos Salões de São Paulo e em outras agremiações. Foi o período em que executou murais e grandes superfícies, até ser vencido pela cegueira. O caso da pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e de seu marido Arpad Szenes é típico. O casal chegou ao Rio de Janeiro em 1940, fugindo do nazismo, e aqui permaneceu quatro anos, chegando a realizar duas exposições. Trabalhos desta época foram apresentados na Casa França-Brasil, em 2001. Maria Helena tinha apenas 32 anos e o casal nunca se enraizou no Brasil, passando à margem dos acontecimentos locais.

Bibliografia

ALMEIDA, Paulo Mendes de, De Anita ao Museu, Comissão Estadual de Cultura, Imprensa Oficial do Estado de SP, 1961
ALMEIDA, Aracy, Tarsila, sua Obra e o seu Tempo, São Paulo, 1975.
ALMEIDA, Aracy, Arte para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970, São Paulo, 1984
AYALA, Walmyr, A Criação Plástica em Questão, Petrópolis, 1970
BARATA, Frederico, Uma Revolta na Academia de Belas Artes, (in O Jornal), 08.11.1942
BARATA, Mário, Panorama da Arte Moderna no Brasil (in Revista de Arquitetura Contemporânea – ago – set), 1953
BENTO, Antonio e Valadares, Clarival do Prado, José Pancetti, Buenos Aires, s/data
BENTO, Antonio, Portinari, Edições Leo Christiano, Rio de Janeiro, 1980 e 2004
BRITO, Mário da Silva, História do Modernismo Brasileiro, Editora Civilização Brasileira, 1964
CAMPOFIORITO, Quirino, (in Revista Crítica de Arte), Escultura Moderna no Brasil, 1962
CAVALCANTI, Carlos (org.), Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos, (3 vols), Instituto Nacional do Livro, 1973, Brasília
FONTAINHA, Afonso, História dos Monumentos do Rio de Janeiro, 1963
GOUVÊA VIEIRA, Lúcia, Salão 31, Rio de Janeiro, 1984
MILLIET, Sérgio, Pintores e Pinturas, 1940
MILLIET, Sérgio, Marginalidade da Pintura Moderna, 1942
MILLIET, Sérgio, Pintura Quase Sempre
MORAIS, Frederico, Núcleo Bernardelli, a Arte Brasileira nos Anos 30 e 40, 1982
MOTA, Flávio, A Família Artística Paulista, (in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 10) São Paulo, 1971
PEDROSA, Mário, Impressões de Portinari (in Diário da Noite, São Paulo, 1934)
PEDROSA, Mário, Entre a Semana e as Bienais
PEDROSA, Mário, Arte Necessidade Vital, págs 35-44 e 45-84. Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro
PEDROSA, Mário, O Paradoxo Concretista

PONTUAL, Roberto, Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, (2 vols), Editora Civilização Brasileira, 1969, Rio de Janeiro
PONTUAL, Roberto, 5 Mestres Brasileiros, São Paulo, 1977
TEIXEIRA LEITE, José Roberto, A Gravura Brasileira Contemporânea, 1965
TEIXEIRA LEITE, José Roberto, Pancetti, o Pintor Marinheiro, 1979
TEIXEIRA LEITE, José Roberto, Pintura Moderna Brasileira, Rio de Janeiro, 1979
TEIXEIRA LEITE, José Roberto, Dicionário Crítico da Pintura no Brasil, Artlivre, Rio de Janeiro,1989
TEIXEIRA LEITE, José Roberto, 500 Anos da Pintura Brasileira, CDRom, 2000, Logon, Rio de Janeiro
ZANINI, Walter, A Colônia Japonesa e as Artes, Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo, 1966
VÁRIOS AUTORES, 150 Anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira, 1982, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro,
VÁRIOS AUTORES, Arte no Brasil, Editora Abril, São Paulo, 1982